CDU 782(092Smareglia) YU ISSN 0353-3301

COLLANA DEGLI ATTI
CENTRO DI RICERCHE STORICHE - ROVIGNO
N. 9

EDOARDO PERPICH

IL TEATRO MUSICALE DI ANTONIO SMAREGLIA

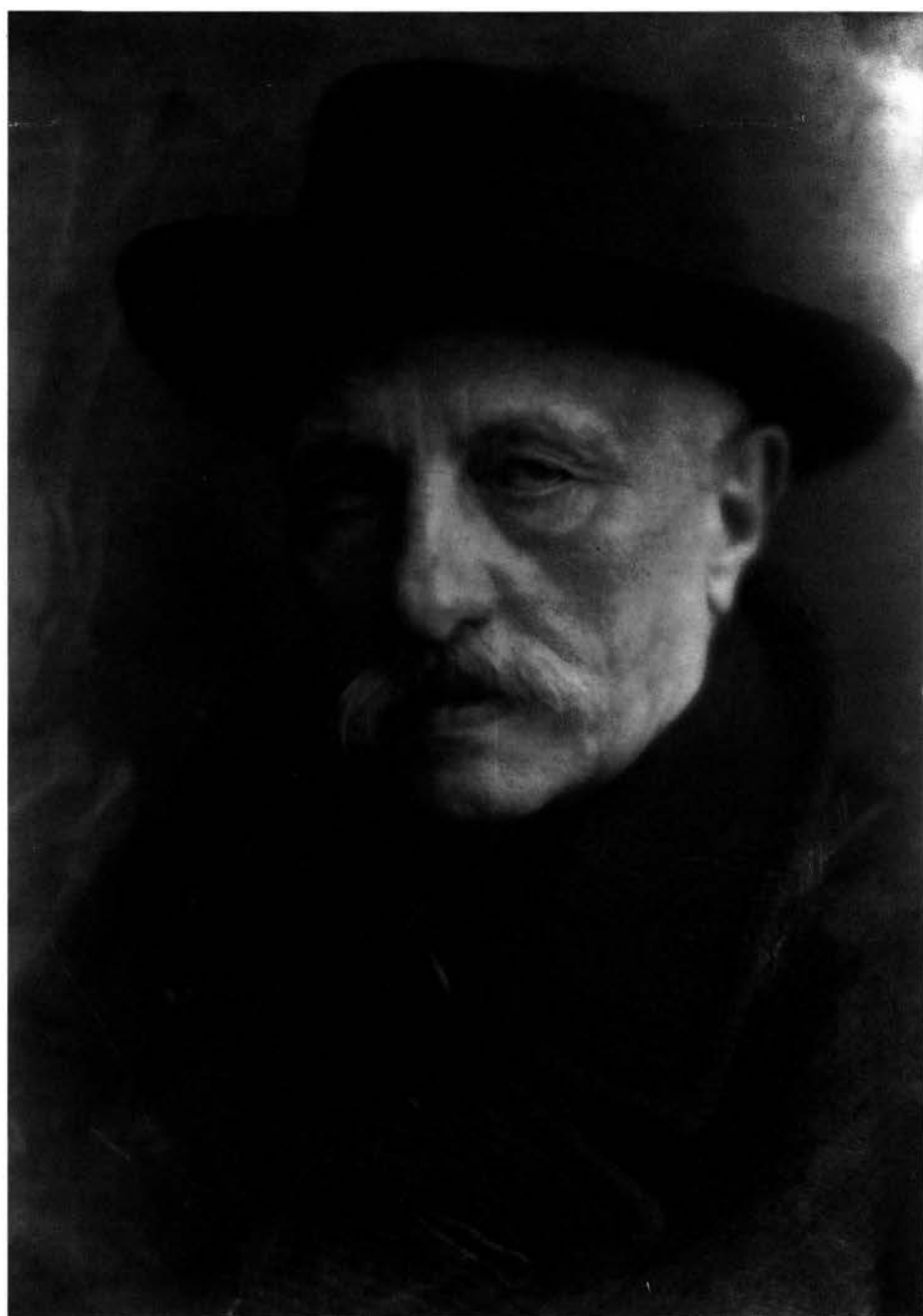


UNIONE DEGLI ITALIANI DELL'ISTRIA E DI FIUME
UNIVERSITÀ POPOLARE DI TRIESTE

TRIESTE-ROVIGNO, 1990

COLLANA DEGLI ATTI, n. 9, p. 1-152, Trieste-Rovigno, 1990

COLLANA DEGLI ATTI - N. 9



CDU 782(092Smareglia) YU ISSN 0353-3301

COLLANA DEGLI ATTI
CENTRO DI RICERCHE STORICHE - ROVIGNO
N. 9

EDOARDO PERPICH

IL TEATRO MUSICALE DI ANTONIO SMAREGLIA



UNIONE DEGLI ITALIANI DELL'ISTRIA E DI FIUME
UNIVERSITÀ POPOLARE DI TRIESTE

TRIESTE-ROVIGNO, 1990

COLLANA DEGLI ATTI, n. 9, p. 1-152, Trieste-Rovigno, 1990

CENTRO RICERCHE STORICHE - ROVIGNO

UNIONE DEGLI ITALIANI DELL'ISTRIA E DI FIUME
UNIVERSITÀ POPOLARE DI TRIESTE

REDAZIONE ED AMMINISTRAZIONE
Piazza Matteotti 13, Rovigno-Rovinj (YU), tel. (052) 811-133

IL TEATRO MUSICALE DI ANTONIO SMAREGLIA

INDICE

Tutte le foto che illustrano questo studio provengono dall'Archivio Adua Smareglia in Rigotti, nipote del compositore.

PRESENTAZIONE

Questa tesi di laurea che risale all'anno accademico 1959-60 e di cui sono stato il relatore è anche la prima tesi universitaria dedicata all'opera e alla figura di Antonio Smareglia. E ch'essa sia il lavoro di un musicista triestino, mi pare debba considerarsi quasi un fatto naturale, maturato nel particolare clima musicale di Trieste, dove in quel torno di tempo le opere smaregliane continuavano ad essere rappresentate, mentre nessun altro teatro italiano sembrava voler più ricordarsi del grande Maestro di Pola.

In quegli anni dunque il giovane Perpich poté assistere alla memorabile rappresentazione di «Oceana» del 1949, a quelle di «Nozze istriane», e poi partecipare egli stesso, quale provetto violinista nell'orchestra del teatro Verdi, ad altre esecuzioni smaregliane.

Rileggendo a una così notevole distanza di tempo il bel lavoro del Perpich, avvertiamo fin dalle prime pagine trattarsi di una tesi scritta con passione, il che peraltro è avvenuto attraverso un severo controllo immune da cedimenti retorici. Va rilevato innanzitutto ch'essa, fino ad oggi, resta il solo studio abbracciante tutto il teatro del Maestro e che per tale ragione esso è potuto entrare con onore nella bibliografia smaregliana. Accanto al lucido commento drammatico-musicale, ne va ancora sottolineato il non comune impegno rivolto al rapporto di testo (libretto) e musica e al graduale raffinarsi del linguaggio smaregliano, che prendendo le mosse dall'ancor giovanile «Vassallo di Szigeth» giunge a sfiorare il Novecento con il finale «Abisso».

Citiamo infine un capitolo particolarmente interessante, quello sulla presenza del filone slavo, di cui Smareglia, figlio di madre croata, amava tanto parlare, riferendosi specialmente a certe pagine di «Nozze istriane» e alla irruente scena del frate nel secondo atto di «Abisso». Un motivo critico codesto non prima, se non fuggevolmente, trattato, ed ora affrontato e approfondito dal nostro studioso. Salutiamo dunque la pubblicazione di questo saggio di Edoardo Perpich come un ulteriore notevolissimo contributo portato alla conoscenza di Antonio Smareglia.

VITO LEVI



Pola, 5 maggio 1990. - La lapide dedicata ad Antonio Smareglia che è stata posta sulla facciata della sua casa natale.

Profilo biografico di
ANTONIO SMAREGLIA

Antonio Smareglia nacque a Pola il 5 maggio 1854 da Francesco Smareglia, un benestante originario di Dignano d'Istria e da Giulia Stiglić, una croata di Laurana.

La famiglia, non disposta a sopportare gli atteggiamenti vivaci del suo carattere ribelle, dopo avergli fatto frequentare la scuola primaria in vari istituti istriani, lo avviò agli studi tecnici facendogli frequentare dapprima le Scuole Reali di Gorizia e poi il Politecnico a Vienna e a Graz.

In Austria Smareglia ebbe occasione di ascoltare la «Quinta Sinfonia» di Beethoven, il «Don Giovanni» di Mozart, i «Maestri Cantori» di Wagner ed altri monumenti musicali: da queste esperienze egli ricavò la perentoria coscienza della sua vocazione musicale.

Perciò abbandonò gli studi tecnici e si trasferì nel 1871 a Milano per studiare dapprima privatamente e dal 1872 in Conservatorio con Franco Faccio. Tappe rimarchevoli di questi studi sono la composizione di «Caccia lontana» nel 1875 e il poema sinfonico «Leonora» col quale nel 1876 si diplomò e che il suo maestro Faccio diresse con successo a Parigi in un concerto di presentazione di musiche italiane all'Esposizione Universale.

Nel 1879 venne rappresentata al teatro Dal Verme di Milano l'opera «Preziosa»; il successo arriso all'opera indusse la casa editrice Lucca a stipulare con l'autore un contratto generale di rappresentanza.

Nel 1882 Franco Faccio diresse, ancora al teatro Dal Verme di Milano, l'opera «Bianca da Cervia». Il successo fu clamoroso e sembrò sancire l'inserimento definitivo di Smareglia nel repertorio dei teatri d'opera. Nello stesso 1882 Smareglia si sposò con Maria Jetti Polla. Ma la casa editrice Lucca fallì e il suo catalogo completo fu rilevato da Casa Ricordi il cui titolare, Giulio, aveva sempre manifestato ostilità a Smareglia il quale in tal modo fu privato del supporto organizzativo necessario.

La nuova situazione determinatasi a Milano, cui si aggiunse l'insuccesso toccato all'opera «Re Nala» presentata alla Fenice di Venezia nel 1887, indusse il mu-

sicista a trasferirsi a Vienna. Vi fu accolto con simpatia: fece amicizia con Hans Richter, il direttore d'orchestra responsabile del Teatro dell'Opera, con Brahms che gli dette pubbliche attestazioni di stima, con Bruckner.

Nel 1889 venne rappresentato al Teatro dell'Opera «Il Vassallo di Szigeth» (su libretto di Pozza e Illica): il successo fu clamoroso e l'opera venne replicata l'anno successivo al Metropolitan di New York.

Nel 1893 venne presentata sia a Praga che a Dresda la nuova opera «Cornill Schut» scritta su libretto di Illica e più tardi rielaborata col titolo di «Pittori fiamminghi». Il successo anche questa volta fu vistoso.

Ma il carattere difficile portò Smareglia ad alienarsi le influenti amicizie che si era fatto nell'ambiente viennese. Perciò nel 1894 abbandonò Vienna e si trasferì dapprima a Dignano e poi a Trieste. In quest'anno compose, ancora su libretto di Illica, «Nozze Istriane» che venne presentata l'anno dopo al Teatro Verdi di Trieste con entusiastica accoglienza.

Si aprì così un periodo felice della vita e della creatività di Smareglia che strinse amicizia con Silvio Benco; il giovane intellettuale triestino gli approntò il libretto per una nuova opera, la «Falena» che presentata nel 1897 a Venezia e ripresa due anni dopo a Trieste riaccese le speranze del Maestro in un riconoscimento duraturo.

In quegli anni si aggravarono i disturbi alla vista di cui Smareglia soffriva; nel 1900 venne tentata un'operazione il cui esito infelice determinò la definitiva totale cecità. Da allora Smareglia fu costretto a dettare le sue partiture – con la collaborazione dei figli o di affezionati allievi – nota per nota, battuta per battuta, strumento per strumento. Così furono composte la Suite di Oceana, scritta nel 1901 per Hans Richter e le opere «Oceana», «Abisso» e «La morte dell'usignolo» (rimasta incompiuta).

Nello stesso 1900, Smareglia, capitato venturosamente a Venezia, vi conobbe il conte Gaudenzio Della Zonca, un industriale di origine dignanese, che ospitò il compositore e la sua famiglia in una villa ad Arcade, presso Treviso: qui fu portata a termine la partitura di «Oceana» per la quale ancora Silvio Benco aveva steso il libretto. Il Della Zonca sperava di poter costituire una casa editrice che curasse la diffusione delle opere smaregliane e riparasse all'isolamento che fino allora aveva segnato la vicenda del compositore.

Nel 1903 Arturo Toscanini diresse la prima di «Oceana» alla Scala di Milano. Intanto apparve evidente come il progetto del Della Zonca non fosse realizzabile. Così l'anno successivo Smareglia si trasferì a Cividale con la famiglia. Negli anni successivi alcune riprese di «Nozze Istriane» – e segnatamente quella del 1908 alla Volksoper di Vienna, grazie ai buoni uffici di Franz Lehar – riaccesero parzialmente l'interesse intorno al suo nome; nel frattempo venne data mano alla stesura di «Abisso» su testo di Benco, partitura che impegnò Smareglia dal 1906 al 1910 quando si ritrasferì a Trieste. Grazie all'interessamento di Boito e di Toscanini, «Abisso» venne inclusa nel cartellone della Scala dove Tullio Serafin la diresse nel 1914.

Allo scoppio della prima guerra mondiale Smareglia si trovava a Fasana: trascorse in Istria gli anni della guerra, amareggiato da difficoltà economiche, dalla solitudine causata dalla partenza dei figli e dallo stato di salute della moglie che morì nel 1918. Subito dopo si trasferì per un breve periodo a Milano e collaborò con Toscanini nella revisione della partitura del «Nerone» che Boito morendo aveva lasciata incompleta; ma dopo poco rinunciò all'incarico e ritornò a Trieste, accolto con rispetto da tutto l'ambiente. È di questi ultimi anni il sodalizio con il dott. Carlo Saiz, il fondatore della Casa Musicale Giuliana, il quale ristampò le opere di Smareglia con la speranza di introdurle nei circuiti teatrali. Ciò non valse a togliere Smareglia dall'isolamento. Sostenuto dall'amicizia di Saiz, il Maestro trascorse serenamente i suoi ultimi anni; nel 1925 rifiutò la tessera onoraria del PNF non già per scelta politica quanto per fedeltà ad un atteggiamento di individualismo calato esclusivamente nella musica.

Colpito da un tumore alla gola, morì a Grado il 15 aprile 1929.

LA FORTUNA CRITICA

L'opera di Antonio Smareglia sembra nascere e svilupparsi sotto l'azione di forze contraddittorie. E ricca di suggestivi contrasti si presenta la stessa figura del musicista. Nelle sue vene scorre sangue misto: la madre è slava, il padre italiano. Abbandonati gli studi tecnici, cui i genitori lo avevano indirizzato e per i quali aveva mostrato grande attitudine, decide di intraprendere la carriera artistica. Studia composizione con Franco Faccio al Conservatorio di Milano, ma la sua formazione musicale, anziché dipendere dalla tradizione melodrammatica italiana che in quegli anni sembra assorbire ogni attività musicale della penisola, si compie sotto il segno di Bach, Beethoven, Schumann, Wagner. Entrato a contatto con l'ambiente «avvenirista» milanese, che in quegli anni lottava per l'imposizione dell'opera di Wagner, diventa convinto assertore del wagnerismo; ma i melodrammi da lui composti in questo periodo non risentono affatto di questa sua posizione teorica e mostrano invece un carattere prettamente italiano. Il wagnerismo si manifesta in Smareglia più tardi, quando ormai il melodramma italiano, sull'esempio di Mascagni, si è orientato verso il verismo, ed anzi la maggioranza dei compositori accetta la impostazione veristica come base della loro poetica melodrammatica. E quando, sul principio del nostro secolo, nuove tendenze si affermano nella musica europea, il musicista che è riuscito ad assimilare profondamente il linguaggio wagneriano e a piegarlo alle proprie esigenze espressive, resta fedele alla tradizione romantica, in ciò ricordandoci da lontano Riccardo Strauss, il suo grande contemporaneo. Sempre onorato il suo nome come quello di un Maestro insigne, e sempre negletta la sua opera. Da una parte l'ammirazione di musicisti come Brahms, Wolf-Ferrari, Puccini, dall'altra l'indifferenza degli editori, e quindi per il nostro il difficile contatto con il teatro musicale, le lunghe, penose attese prima di arrivare a una rappresentazione. E infine, dopo la morte del Maestro, il silenzio totale intorno alla sua opera, fatta eccezione per le numerose esecuzioni limitate a Trieste. La sproporzione fra il valore intrinseco del teatro smaregliano e la sua affermazione pratica in sede teatrale non ha mancato d'influire negativamente anche sulla critica smaregliana, la quale presenta uno svolgimento irregolare, e secondando il corso di fortuna delle rappresentazioni, appare spezzata in due

periodi distinti: quello che per brevità chiameremo il periodo tedesco e si riferisce al «Vassallo di Szigeth» e ai «Pittori fiamminghi», e quello italiano abbracciante all'incirca un ventennio, che va da «Nozze istriane» (1895) all'«Abisso» (1914) e che segna la fase di creatività più intensamente espressiva.

I numerosi articoli comparsi su giornali milanesi[1] a proposito delle opere giovanili del Maestro non possono ancora dirsi pagine di critica. In genere si limitano a prendere atto del sorgere di una personalità promettente che si muoveva ancora nell'ambito della tradizione. Sia per la scarsa levatura di queste opere – che più tardi lo Smareglia rinnegò – sia per il modo di condurre il discorso (che denuncia la sua origine verdiana), la discussione poteva imperniarsi unicamente sul valore di originalità che la musica di Smareglia assumeva nell'interno di quella cultura musicale cui appariva legato. Quindi manca una vera discussione problematica e tutto si risolve in giudizi generici sulla fluidità lirica di qualche aria o sull'effetto di qualche brano orchestrale. Resta da notare il tono di certe polemiche che traggono origine spesso da motivi extramusicali.[2]

Nel 1889 Smareglia presenta a Vienna il «Vassallo di Szigeth». In quest'opera, abbandonato il modello verdiano che stava alla base delle sue composizioni precedenti, l'autore si presenta con un linguaggio rinnovato, nutrito di esperienze così complesse da imporsi alla considerazione della critica. Fra gli articoli comparsi sulla stampa viennese bisogna ricordare uno di Eduard Hanslick sulla «Neue Freie Presse» e uno di Max Kalbeck sulla «Presse». Con queste due recensioni notevoli sia per l'autorità degli scrittori, sia per l'ampiezza dell'esame, possiamo far iniziare la vera critica smaregliana.

Eduard Hanslick,[3] dopo aver ironicamente esposto l'infelice libretto di F. Pozza e L. Illica, esamina la personalità del musicista. Giustamente egli inquadra lo Smareglia nell'ambiente della «nuova scuola italiana» mettendo il «Vassallo» in relazione col «Mefistofele» di Arrigo Boito. Lo Hanslick avverte nello Smareglia un dissidio fra la ingenita natura italiana e valori acquisiti dal sinfonismo germanico;[4] ma, convinto che questo dissidio sia determinato da sovrastruttura culturale e non da intime esigenze poetiche, giudica l'opera indecisa nel suo linguaggio. Ciò lo induce a svalutare la personalità poetica del musicista,[5] rimproverandogli inoltre scarsa capacità melodica e povertà di senso pla-

[1] Cfr. M. SMAREGLIA. *Antonio Smareglia nella storia del teatro melodrammatico italiano*, Pola, 1934, p. 109-134.

[2] È questo il caso, per esempio, di Giulio Ricordi che nello Smareglia combatteva il musicista legato a una Casa editrice – la Lucca – concorrente di Casa Ricordi.

[3] E. HANSLICK. «Der Vasall von Szigeth», *Aus dem Tagebuche eines Musikers*, Berlino, 1892.

[4] *Ibidem*, «In Smareglia kämpft die natur des geborenen Italieners mit seinen deutschen Mustern und Errungenscheften; ...».

[5] *Ibidem*, «Gern widerholen wir, dass Smareglia eine sehr beachtenswerthe Begabung, Gewandheit und Effektkenntniss besitzt. Eine ausgesprochene Individualität haben wir allerdings aus seine Oper nicht herausgehört; ...».

stico nella definizione delle situazioni psicologiche. Tuttavia ammette nello Smareglia gusto aristocratico, morbidezza di espressione e slancio patetico notevolissimo (anche se talvolta retorico) uniti a grande sapienza nell'orchestrazione.[6]

In quest'articolo vengono posti i principali problemi riguardanti la personalità smaregliana: quello del rapporto con la musica tedesca, e col wagnerismo in particolare, quello dell'importanza del commento orchestrale, quello della teatralità dell'opera. Che poi questi problemi non siano stati più risolutamente affrontati e chiariti, è un fatto dovuto principalmente alla impostazione giornalistica della esegesi. Quanto alle numerose riserve avanzate nel corso dell'articolo, esse accusano quella posizione conservativa assunta dallo Hanslick nel famoso saggio intorno al «bello in musica», che può dirsi una tesi antiromantica indirizzata contro la corrente lisztiana-wagneriana che stava prendendo il sopravvento. Sostenitore di Brahms e della tradizione, e perciò strenuo avversario di Wagner, lo Hanslick, quando ormai l'opera wagneriana si era affermata, riversò le sue aspre censure su quanti da essa in qualche modo sembravano dipendere. Assertore del conservatorismo in musica, il critico non poteva approvare incondizionatamente un'opera come il «Vassallo» che mostrava di aderire alle nuove tendenze. Del resto lo stesso Hanslick ammette che la sua critica è espressione di un punto di vista troppo personale quando, alla fine della recensione, dichiara che l'opera di Smareglia ha tutti i requisiti per imporsi presso il pubblico. In fondo il critico si sente isolato e non pretende di dare al suo giudizio un valore assoluto.

Nel suo articolo sulla «Presse»[7] Max Kalbeck si dimostra invece più favorevole allo Smareglia. Dopo una succinta ma calorosa presentazione del Maestro, il critico si sofferma sulle qualità negative del libretto che gli appare il testo più mostruoso che sia stato mai musicato, pur riconoscendo in esso la presenza di situazioni capaci di infiammare la fantasia di un musicista. In contrasto con la miserabilità del testo il Kalbeck mette in evidenza la nobiltà della ispirazione smaregliana, la cui essenza tutta musicale,[8] gli sembra doversi ricercare nell'ambito del sinfonismo germanico. Il critico anzi insiste sul fatto che Smareglia ignora i modelli italiani. Come già Hanslick, così anche Kalbeck denuncia il limite dell'ispirazione melodica del Maestro, ma subito specifica che la sapienza della costruzione riesce a mascherare questo difetto.[9] Viene rimarcata la sapiente distribuzione delle parti e la penetrazione introspettiva nel definire i caratteri e nel conferire loro una calda e commovente passionalità. In

[6] *Ibidem*, «Alle die neuen Künste der Orchestration hält Smareglia in sicherer Hand; ...».

[7] M. KALBECK. «Der Vasall von Szigeth», *Opern-Abende*, Berlino, 1892.

[8] *Ibidem*, «... und auch das Leitmotiv... besitzt keine andere Logik als die, welche von den Gesetzen der Melodie, der Harmonie und del Rhytmus einbegriffen wird».

[9] *Ibidem*, «Die musikalische Erfindung ist allerdings auch Smareglias schwache Seite; aber eine vernünftige Ökonomie, ein wohlüberlegtes Sparsystem, ein kluges Sichselbstbeschränken lässt ihn reicher erscheinen, als er ist».

questo ultimo giudizio è quindi sostenuta quella funzionalità teatrale che allo Hanslick non sembra esser stata raggiunta. Infine vien posto l'accento sulla continuità dell'opera nel suo svolgersi e proprio nella varietà del discorso orchestrale è individuata l'origine dell'interesse continuo che il «Vassallo» suscita.

Con questo articolo il Kalbeck, che sembra voler rivendicare alla Germania la musica di Smareglia,[10] passando sotto silenzio la natura prettamente italiana del canto spiegato, ha in sostanza intuito il profondo valore di innovazione che il «Vassallo» rappresentava nel contesto della tradizione melodrammatica. Scoperta la dipendenza da Wagner, il critico non ha voluto considerare — come ha fatto Hanslick — questa dipendenza un fattore limitativo, ma anzi ha riconosciuto al Maestro un'originalità di linguaggio. Questa affermazione è importante perché implicitamente considera effettuata la rielaborazione in nuova espressione formale di quegli elementi di cultura riflessa che il critico aveva notato nella personalità di Smareglia.

Su questi due poli interpretativi — imitazione letteraria secondo lo Hanslick, originalità di linguaggio secondo il Kalbeck — si orienterà alternativamente la successiva critica smaregliana.

Cinque anni più tardi in occasione della ripresa di «Cornill Schut» a Vienna, i due critici tornano ad occuparsi di Smareglia. Lo Hanslick[11] conferma sostanzialmente il giudizio espresso nella recensione sul «Vassallo» trovando in «Cornill Schut» la stessa impostazione drammatica e la stessa tecnica dell'opera precedente. Riconosciuta una maggiore aristocraticità di linguaggio, una più evidente unità di concezione, una più controllata fattura, egli insiste nel definire lo Smareglia un musicista «sentimentale» per inclinazione. Il Kalbeck[12] dal canto suo, facendo un paragone con il «Vassallo», trova l'ultima opera di Smareglia troppo indecisa tra linguaggio sinfonico e linguaggio teatrale. Simile indecisione il critico fa derivare dall'importanza descrittiva del tessuto orchestrale che fa sembrare il «Cornill» un «poema sinfonico adattato per il teatro». Così, secondo il critico, e l'eccessivo sinfonismo e la povertà teatrale del testo hanno impedito a Smareglia l'estrinsecazione di quel «talento drammatico» che aveva dimostrato con il «Vassallo di Szigeth». In complesso il Kalbeck non crede di poter rilevare attraverso l'opera, la presenza di una «genialità originale».

La prima esecuzione di «Falena» ha spinto Ippolito Valletta a pubblicare sulla «Nuova Antologia» una calorosa presentazione dell'opera.[13] Scopo principale dell'articolo è quello di mettere in chiaro i pregi stilistici della «Falena»;

[10] *Ibidem*, «Und dass es auch sonst seine cismontane Herkunft nicht verleugnen kann, beweist jede Seite seiner Partitur».

[11] E. HANSLICK. «Cornelius Schut», *Fünf Jahre Musik*, Berlino, 1896.

[12] M. KALBECK. «Cornelius Schut», *Opern-Abende*, Berlino, 1898.

[13] I. VALLETTA. «La Falena», *Nuova Antologia*, Roma, 1897.

tuttavia il critico fa qualche osservazione di indole generale sulla personalità del Maestro. Egli trova così il modo di affermare la validità delle opere precedenti (ed anzi ha parole di lode anche per le opere giovanili), di puntualizzare la nobiltà della musica di Smareglia e di definire la posizione di preminenza che l'autore occupa non solo da un punto di vista estetico ma anche sotto un profilo storico. Per la prima volta cioè Smareglia, del quale viene notata la profonda cultura fondata sui classici, viene considerato un musicista ormai indipendente non solo dalla tradizione verdiana da cui era uscito, ma perfino nei confronti di quell'ambiente avvenirista del Boito, del Franchetti, del Catalani, nel quale lo aveva inquadrato la critica precedente. In altri termini, viene affermato decisamente il significato di novità di Smareglia nei confronti di tutta la cultura musicale dell'Ottocento e la sua indipendenza di fronte a qualsiasi influsso culturale. Come vedremo, questa affermazione sta alla base di ogni giustificazione dell'opera smaregliana tentata dalla critica successiva.

Nel 1903 Luigi Torchi prende lo spunto dall'esecuzione di «Oceana» alla Scala per dedicare all'opera un ampio saggio[14] nel quale cerca di ricostruire la personalità del musicista nella sua totalità. È questo il primo studio sul Maestro in cui, nella ricerca di una nuova prospettiva, l'esame non si limita ad un'opera soltanto, ma dove tutta, o quasi, la produzione dello Smareglia viene esaminata comparativamente. «Purtroppo – osserva giustamente Vito Levi – alla vastità dell'impegno non corrisponde un'adeguata conoscenza della materia».[15] In sostanza il Torchi vorrebbe dimostrare la scarsa vocazione dello Smareglia per il teatro. Evidentemente considerando l'opera lirica come un «genere» avente regole fisse, il Torchi, quando osserva che da una concezione plastica del dramma – quale era realizzata nel «Vassallo» – lo Smareglia si rivolge ad una problematica psicologica e sentimentale – come in «Oceana» – considera questa nuova posizione assolutamente negativa nei confronti di un'espressione scenica appropriata. Sfugge cioè al critico la modernità della concezione teatrale smaregliana, quale risulta dalle opere della maturità. D'altra parte, trovando in simile concezione un ripudio della tradizione italiana, il Torchi crede di poter considerare lo Smareglia un indeciso fra l'esperienza latina e quella germanica, tanto più che lo stesso sinfonismo del Maestro gli appare sì wagneriano, non solo nelle intenzioni ma anche nei modi, ma nondimeno niente affatto funzionale relativamente ad uno svolgimento dell'azione secondo i canoni del moderno dramma musicale tedesco. Nello studio del Torchi inoltre sono metodologicamente errati i paralleli che egli cerca di instaurare fra opere eterogenee tra loro quali sono la giovanile «Preziosa», il «Vassallo di Szigeth» e «Oceana». Simili confronti, quando non sono fatti tenendo conto di una più ampia prospettiva coinvolgente l'intera evoluzione spirituale di Smareglia, conducono necessariamente ad una dispersione dei giudizi interpretativi e non già ad una chiarificazione della personalità. Stupisce che un critico di valo-

[14] L. TORCHI. «Oceana», *Rivista Musicale Italiana*, Torino, vol. X (1903), p. 309-366.
[15] V. LEVI. *Nozze istriane*, Trieste, 1954, p. 39.

re come Luigi Torchi, i cui meriti nella musicologia sono indubbi, si sia arrestato ad una visione superficiale senza intuire, e tanto meno indagare, i valori poetici oltre che culturali, presenti nell'opera smaregliana.[16]

Un'esecuzione di «Nozze istriane» alla Volksoper richiama su Smareglia l'attenzione della critica viennese. Tre studiosi tedeschi, Dietz, Wallascheck, Korngold, si soffermano sulla figura del musicista istriano e specialmente i primi due fanno eco all'entusiasmo che la rappresentazione dell'opera aveva sollevato nel pubblico.

Soprattutto il lungo articolo di Max Dietz[17] mostra un calore di consenso quale mai più lo Smareglia ottenne in vita. Il critico mette in evidenza il carattere europeo della musica smaregliana e ne giustifica la validità proprio per la potenza di rielaborazione di tradizioni musicali diverse. Secondo il Dietz, Smareglia ha operato la sintesi fra musica italiana, tedesca e slava: i riferimenti culturali sono calati nella sua opera e rivissuti in un modo assolutamente originale. Interessante è l'osservazione del critico a proposito dei rapporti tra la personalità smaregliana e le culture musicali che l'autore ha incontrato: nella crisi del teatro lirico succeduta alla morte di Wagner e di Verdi, quando la tradizione operistica è sul punto di esaurirsi, non resta ai compositori – osserva il Dietz – altro modo di far valere la propria personalità che rielaborare in forma moderna quanto la tradizione può offrire di vitale. In ciò lo Smareglia – secondo il critico – è riuscito meglio di chiunque altro, sorretto com'è da un rigore costruttivo, da un profondo, caldo, sensibilissimo lirismo, da un senso del teatro quale non è più dato di vedere. Vien giustificato anche il sinfonismo smaregliano inteso come zona di risonanza e di amplificazione per le vicende della scena. Il riferimento alla psicologia svolta musicalmente impedisce all'autore di servirsi di qualsiasi mezzo volgare. La signorilità e il controllo dell'ispirazione non limitano d'altra parte la spontaneità del canto, che nello svolgimento della linea dimostra chiaramente la sua appartenenza al mondo lirico italiano. Le due tradizioni – la latina e la germanica – sono state mirabilmente fuse e ne è risultata – conferma il Dietz – un'espressione musicale decisamente superiore.

L'unica riserva che si può fare a proposito di questo articolo è che esso fa troppo specificamente riferimento a «Nozze istriane» e quindi i giudizi contenuti in esso non possono essere validi paradigmi per tutta l'opera smaregliana. È facile scoprire i limiti di una impostazione così particolaristica, limiti tanto più evidenti in quanto manca qualsiasi riferimento più che generico ad altre opere del Maestro. Fermo restando il valore della critica sulle «Nozze istriane», manca la possibilità di stabilire attraverso questo articolo, come attraverso tutti quelli esaminati finora, un percorso stilistico smaregliano chiarito in ogni suo passaggio.

[16] Il Torchi, ad esempio, definisce «informe» l'ouverture di «Oceana» che invece è una delle pagine smaregliane più saldamente costruite.

[17] M. DIETZ. «Istrianische Hochzeit», *Neue Musikzeitung*, Vienna, 1908.

Questo limite del Dietz è ancor più evidente nel Wallaschek,[18] il quale dimostra grande ammirazione per lo Smareglia e lo considera uno dei massimi esponenti della lirica contemporanea. Dall'opera «Nozze istriane» il Wallaschek ha ricavato un'impressione fortissima e riconosce al musicista una posizione particolare derivante dalla compresenza di tre elementi – italiano, tedesco, slavo – fusi in una natura melodica di grande ricchezza e comunicativa. Il critico loda la chiarezza della strumentazione che lascia sempre emergere il canto senza mai distogliere l'attenzione dalla scena.

Fondamentalmente negativo invece è il giudizio del Korngold.[19] Questi, che aveva preso il posto di Hanslick alla «Neue Freie Presse», appoggia il suo parere su una valutazione negativa proprio di quegli elementi che avevano entusiasmato il Dietz e il Wallaschek. Anzitutto, nega allo Smareglia una personalità espressiva originale e non trova compiuta la sintesi fra i singoli elementi di cultura presenti nella partitura. Rimprovera quindi l'assenza di chiarezza nella descrizione dei caratteri, che gli sembrano tutti uguali, oltre a notare una certa lentezza di svolgimento scenico, che gli fa apparire l'opera in certi punti prolissa. Ma riconosce al Maestro nobiltà e serietà di intenti, buon gusto, sapienza nel trattare l'orchestra, senso fortissimo del colore. Malgrado le molte riserve il critico attesta la sua simpatia per un musicista quasi ignorato, isolato nella sua cecità, al quale il successo di «Nozze istriane» può portare un po' di conforto.

Come vediamo, la critica viennese non ha fatto, nei confronti dello Smareglia, grandi progressi: le due opposte impostazioni di Hanslick e di Kalbeck sono mantenute integralmente. L'unica nota nuova è data dall'insistenza nelle critiche del 1908 sull'importanza del substrato slavo nella musica smaregliana: intuizione feconda, anche se nel formularla i critici si arrestano a prender cognizione del fatto senza stabilire la funzione che questo substrato può avere nella formazione di un linguaggio tipicamente smaregliano.

Dopo le esecuzioni viennesi di «Nozze istriane» comincia un periodo di disinteresse per il Maestro, che neanche il trionfo di «Abisso» alla Scala riesce a introdurre nei repertori teatrali. Soltanto a Trieste lo Smareglia è riuscito a formarsi una schiera di seguaci entusiasti e praticamente da Trieste soltanto partiranno le iniziative vôlte a diffondere il nome del compositore. Fa eccezione a questo stato di cose un commosso saggio di Adriano Lualdi intitolato «Il musicista cieco».[20] Dopo aver rievocato la tormentosa vita di Smareglia, il Lualdi cerca di definirne la personalità musicale. L'articolo in generale riprende giudizi già espressi da altri critici: riconferma quindi la nobiltà di espressione, la natura melodica, il sentimento romantico, l'importanza dell'orchestra

[18] R. WALLASCHEK. «Istrianische Hochzeit», *Die Zeit*, Vienna, 1908.

[19] J. KORNGOLD. «Istrianische Hochzeit», *Die romantische Oper der Gegenwart*, Vienna, 1908.

[20] A. LUALDI. «Il musicista cieco», *Emporium*, Milano, ott. 1919.

nell'economia del dramma. A proposito delle ultime opere e in particolar modo di «Oceana» il Lualdi nota i difetti del teatro smaregliano: la scarsa teatralità, la mancanza di un chiaroscuro che determini plasticamente personaggi e situazioni, l'indifferenza del musicista per il testo e quindi l'eccessivo sinfonismo. Tutti questi rilievi mostrano che il Lualdi tenta di inquadrare la produzione del Maestro in una tradizione lirica, cui lo Smareglia non appartiene quasi più: del resto, lo stesso critico definisce il musicista un «isolato» nell'interno del romanticismo al quale può esser genericamente ricondotto. Riesce difficile al Lualdi conciliare in uno schema interpretativo generale le diverse e spesso contrastanti espressioni del teatro di Smareglia: cerca perciò di considerare i punti estremi rappresentati dal realismo di «Nozze istriane» e dal surrealismo *ante litteram* di «Oceana»; da un esame delle due opere il critico deduce che l'unitarietà del percorso stilistico di Smareglia è data dalla persistenza di un ideale sinfonico che in ambedue le opere è vôlto alla trasfigurazione della vicenda in un'atmosfera sognante e alla risoluzione in termini musicali di ogni contenuto scenico. Il Lualdi sbaglia quando giudica tanto «Nozze istriane» quanto «Oceana» sulla base della loro struttura teatrale esterna, invece di considerare soltanto il mondo sonoro che, specialmente in «Oceana», è ciò che conta. Ma è importante che sia stato chiarito che l'opera di Smareglia, proprio perché non avvicinabile nelle sue più mature espressioni a nessuna corrente contemporanea, costituisce un mondo a sè che va studiato per i suoi valori formali interni, prescindendo da qualsiasi paragone con la tradizione.

Malgrado la scarsa fortuna che aveva avuto in vita, Antonio Smareglia nei suoi ultimi anni era riconosciuto come un ingegno nobilissimo che di pieno diritto entrava nella storia del melodramma italiano. Così la sua morte, avvenuta nel 1929, suscitò un'eco abbastanza profonda. Fra i molti articoli comparsi in quell'occasione si distingue lo studio di Vito Levi.[21] Essendo stato allievo dello Smareglia già durante la prima guerra mondiale, il Levi ha avuto modo, più di chiunque altro, di conoscere da vicino l'opera completa. Ciò ha permesso al critico di valutarne esattamente non solo la portata storica in relazione alla tradizione lirica dell'Ottocento, ma anzi di scoprire il criterio necessario per tracciare una linea continuativa nella evoluzione del linguaggio espressivo del musicista. La capacità di penetrare di ogni singola partitura non solo i valori stilistici personali, ma anche gli elementi culturali dai quali l'espressione smaregliana si sviluppa, ha condotto il Levi da una parte alla puntualizzazione dei rapporti intercorrenti tra premesse culturali e opera nella sua manifestazione, dall'altra alla definizione del limite entro cui Smareglia va studiato. In questo modo vien posta la base metodologica per i successivi studi smaregliani. Il singolo problema è inquadrato nei suoi giusti limiti sicché non accade, come negli articoli che finora abbiamo visto, che una prospettiva, sia pur valida nella sua problematica, diventi tema principale dell'indagine. In altri termini i vari problemi sono visti come puntualizzazione dell'origine espressiva del Maestro

[21] V. LEVI. «Antonio Smareglia», *Rivista Musicale Italiana*, Torino, 1929, n. 3-4.

e viene lasciata libera l'indagine sulle peculiarità stilistiche che solo alla natura dello Smareglia possono esser fatte risalire. Il Levi fa così una distinzione nell'interno dell'opera smaregliana che vien divisa in tre periodi espressivi: quello delle opere giovanili (Preziosa, Bianca da Cervia, Re Nala), quello di mezzo (Vassallo di Szigeth, Cornill Schut, Nozze istriane), e quello finale (Falena, Oceana, Abisso). Stabilito che nell'interno di ogni gruppo esiste un'unità di linguaggio teatrale, il critico mette in relazione ogni periodo con una diversa premessa culturale. Le opere giovanili sono così fatte dipendere dal modello verdiano di «Trovatore» e «Aida», quelle di mezzo dall'esperienza wagneriana prenibelungica mentre quelle finali, pur accostandosi più visibilmente al Wagner della Tetralogia e del «Parsifal», rappresenterebbero l'espressione più libera del Maestro. Poiché queste relazioni sono poste solo per chiarire il punto da cui Smareglia è partito, viene evitato il pericolo di considerare l'opera del Maestro niente più che espressione di cultura. Il Levi anzi afferma che le numerose esperienze, e soprattutto il wagnerismo, che pur sono presenti nelle opere a partire dal «Vassallo di Szigeth» non limitano mai la personalità del compositore, che di queste esperienze si vale soltanto per attuare un ideale tutto suo di teatro. In questo senso non è più lecito parlare di scarsa teatralità, bensì di diversa teatralità. Infatti è una costante del teatro smaregliano impostare lo svolgimento non sull'azione, non su contrasti di passioni concrete; allontanandosi sia dal verismo (cui «Nozze istriane» solo apparentemente si accostano) sia dai grandi ideali del romanticismo, Smareglia si interessa della psicologia, dell'impulso affettivo del personaggio, che quasi mai è sottomesso alla logica. Se da una parte ciò spiega l'illogicità di certe situazioni sceniche, dall'altra rende ragione del sinfonismo che, invece di potenziare la eroicità dell'azione come succede in Wagner, costituisce il mezzo attraverso cui può essere ricostruita l'atmosfera psicologica in cui i personaggi agiscono. Arrivare a simile conclusione è possibile solo quando, non limitandosi a scoprire nell'opera di Smareglia ciò che il musicista ha appreso dai maestri che lo precedettero, si coglie la diversa luce che i singoli elementi culturali hanno assunto nell'interno di questa personalità.

Vent'anni più tardi lo stesso Levi pubblica una guida per l'opera «Oceana».[22] Riprendendo concetti già presenti nello studio del 1929, il critico puntualizza varî aspetti del teatro smaregliano. Anzitutto viene messo in evidenza l'isolamento del musicista rispetto all'ambiente idealista di Boito, Catalani, Franchetti: partito dalle loro stesse premesse, Smareglia li sopravanza di molto sia per continuità e coerenza di evoluzione, sia per potenza di conquiste. Lo studioso chiarisce inoltre la natura descrittiva più che plastica del teatro smaregliano e trova ragione di questo fatto nell'influsso del romanticismo germanico (Mendelssohn, Schumann, Wagner). A questa medesima influenza vien fatto risalire il sinfonismo smaregliano. Ma, precisa subito il critico, il canto non è mai soffocato dall'orchestra, anzi, è pienamente raggiunto un «equili-

[22] IDEM. *Oceana*, Trieste, Casa Musicale Giuliana, 1949.

brio vocale-strumentale». Il sinfonismo cioè è soltanto un modo di far risuonare i moti psicologici, ma non è mai protagonista del teatro di Smareglia. «La sostanza più vitale della sua musica – dice il Levi – è nel respiro melodico armonico, è in quella sua capacità di sostenere per lunghissimi tratti un'idea, così da creare i più vasti echi intorno al motivo poetico della commedia». Implicitamente questo studio risponde a quanto il Torchi aveva detto nel 1903,[23] in quanto il Levi giustifica sia il sinfonismo, che al Torchi sembrava eccessivo, sia la struttura teatrale dell'opera di cui è riconosciuta la novità, che al critico precedente era sfuggita.

Molto più ampiamente il Levi parla dello Smareglia nel saggio su «Nozze istriane» scritto in occasione delle onoranze per il centenario della nascita del Maestro.[24] L'importanza che in questo studio vien data a un panorama generale del «teatro smaregliano» (è questo il titolo del primo capitolo) dimostra chiaramente la necessità di inquadrare ogni singola composizione nell'arco della totale produzione del Maestro. Questo rapporto da una parte chiarisce l'autenticità e l'indipendenza di ogni singola espressione, dall'altra pone il problema se ogni opera possa esser considerata come momento espressivo di una tematica generale presente in tutte le composizioni del musicista. Il problema è importante perché, se è possibile trovare una continuità tematica, ciò automaticamente ci pone di fronte ad una personalità indipendente con un suo proprio contenuto espressivo. Rilevata la presenza di un mondo poetico personale è evidente che qualsiasi rapporto con altre esperienze musicali non significa scarsità di impulso personale, ma dimostra che Smareglia si serve delle conquiste di altri compositori per esprimere attraverso di esse il suo mondo poetico. Quindi il giudizio deve dipendere unicamente da una valutazione del linguaggio (indipendentemente dalle premesse culturali da cui esso trae origine) e dell'aderenza di questo linguaggio alla volontà poetica del Maestro. L'analisi dello studioso non può quindi limitarsi a scoprire precedenti culturali, ma deve stabilire fino a che punto questi precedenti sono superati nel loro valore di elemento esterno alla personalità del musicista e dove invece diventano parte di una espressione poeticamente compiuta. Si tratta cioè di vedere se Smareglia, pur appoggiandosi a esperienze musicali di altri autori, è riuscito a crearsi un suo linguaggio espressivo, illuminante la sua volontà poetica. La liricità intima e dolente, la volontà di introspezione psicologica, il riferimento alle zone inconscie dell'animo e quindi l'atmosfera distaccata e sognante che il Levi trova – in maggior o minor misura – in tutte le opere di Smareglia, autorizzano il critico ad affermare la presenza di un'autentica personalità. Perciò lo studioso rivendica ad Antonio Smareglia quella fortuna, sia presso il pubblico sia presso gli studiosi, che il musicista non aveva avuto.

Il nome di Antonio Smareglia compare in numerose opere di informazione generale. La superficialità derivata dall'impossibilità di approfondire tutti

[23] L. TORCHI, *op. cit.*

[24] V. LEVI. *Nozze*, cit.

gli argomenti in opere di vasta mole, ha impedito che fosse côlta non solo la validità poetica, ma anche il particolare valore storico che l'opera di Smareglia denuncia nei confronti della tradizione melodrammatica.

Il meglio riuscito è l'articolo del «Grove's Dictionary»,[25] nel quale è posto in evidenza il carattere composito della natura smaregliana, «trait d'union» fra la tradizione italiana e quella germanica. Alla sicurezza tecnica che pone lo Smareglia al di sopra dei suoi contemporanei[26] non corrisponde un uso di effetti teatrali atti a trascinare il pubblico. Perciò – continua l'articolo – Smareglia non ha potuto ottenere la popolarità raggiunta da altre opere più volgari.

Molto calorose sono le pagine che al Maestro dedica Franco Abbiati.[27] Anch'egli pone lo Smareglia al di sopra dei suoi contemporanei e lamenta l'indifferenza cui il musicista è stato condannato. L'Abbiati chiarisce la novità delle opere smaregliane rispetto alla tradizione italiana, insistendo sul colorismo sinfonico che trova la sua massima espressione in «Oceana». Ma troppo semplicisticamente il critico inserisce Smareglia nell'ambiente postwagneriano sì che manca la comprensione dell'originalità del musicista.

Anche Salvino Chiereghin[28] lamenta la sorte infelice del Maestro dimenticato che «per la serietà degli intenti e l'onestà dei propositi» aveva diritto a maggiori riconoscimenti. Lo studioso considera Smareglia uno dei più notevoli postwagneriani che soprattutto nelle ultime opere trova maggior libertà d'espressione e più chiara sintesi delle «derivazioni da cui trae alimento lo stile composito».

Ancor più superficiali sono i giudizi di Confalonieri[29] che riconduce l'opera smaregliana a un ambiente sinfonico di derivazione più mendelssohniana che wagneriana, del Mila,[30] dei Della Corte-Pannain,[31] del Roncaglia,[32] che definiscono il musicista come un postwagneriano di nobile sentire ma di scarsa originalità.

Se questi articoli, per la genericità del giudizio non portano alcuna parola nuova sul Maestro e soltanto testimoniano un generico riconoscimento della critica ufficiale, ancor meno valgono alcune pubblicazioni che all'impegno umano non uniscono rigore scientifico. È questo il caso dell'opuscolo di Gastone Zuccoli[33] il quale, acceso sostenitore dell'opera smaregliana non si pone

[25] *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York, 1953.

[26] *Ibidem*, «in his masterly use of the orchestra, his command of harmony and contrepoint, he stands above his Italian contemporaries».

[27] F. ABBIATI. *Storia della Musica*, vol. II, Torino, U.T.E.T., 1948, p. 68-70.

[28] S. CHIEREGHIN. *Storia della Musica*, Milano, 1948, p. 611-612.

[29] G. CONFALONIERI. *Storia della Musica*, vol. II, Firenze, ed. Sansoni, 1968.

[30] M. MILA. *Storia della Musica*, Milano, ed. Garzanti, 1956, p. 323.

[31] A. DELLA CORTE; G. PANNAIN. *Storia della Musica*, vol. III, Torino, U.T.E.T., 1952, p. 1443-1444.

[32] G. RONCAGLIA. *Invito all'opera*, p. 90: «completamente wagneriano nella concezione operistica, nella struttura, nell'armonizzazione, se non nella melodia talora caldamente italiana è Antonio Smareglia... imitatore... del grande astro tedesco».

[33] G. ZUCCOLI. *Antonio Smareglia*, Trieste, Casa Musicale Giuliana, 1923.

alcuna problematica, ma tutto giustifica e tutto ammira. L'esattezza di qualche sensibile osservazione non deriva da una valutazione prospettica della musica di Smareglia, ma è legata al carattere elogiativo dello scritto. Nello stesso ordine di idee rientra il discorso commemorativo di Guido Nacamuli[34] il quale in termini generici elogia l'opera di Smareglia che egli considera il più grande musicista italiano dopo Verdi. Citeremo inoltre uno studio di Azzo Rubino[35] che avvia una lettura politica del Maestro e ne fa dipendere la sfortuna unicamente dall'avversione di una classe dirigente liberal-borghese per tuttociò che preannunciava la «nuova Italia».

Il tema di uno Smareglia più o meno nazionalista domina nelle biografie scritte dai figli Ariberto e Mario, fonti preziose per una ricostruzione della vita del Maestro, ma non altrettanto valide per ricavarne un giudizio sul musicista del quale esaltano incondizionatamente l'opera che considerano l'espressione di un genio eccezionale. La pubblicazione del libro di Ariberto Smareglia[36] suscitò una serie di violente polemiche testimoniate da alcuni articoli del «Popolo di Trieste». Tali polemiche erano sorte perché Ariberto tracciava un ritratto dal quale risultava che Smareglia, natura essenzialmente slava, non solo non era un irredentista, ma anzi era sempre stato sostenitore dell'Austria absburgica, tanto che a Francesco Giuseppe I si era rivolto per ottenere una pensione. Si può immaginare che effetto producesse simile tesi in un ambiente di così esasperato nazionalismo com'era Trieste durante il ventennio. Il libro di Mario Smareglia,[37] comparso due anni più tardi, vuol dimostrare proprio il contrario, più per la speranza di giovare alla memoria del padre interessando all'opera smaregliana l'apparato del P. N. F., che non per ristabilire una verità (Smareglia nazionalista e politicamente impegnato) che non esisteva. Comunque tra queste polemiche viene persa di vista l'umanità del musicista.

Caldamente umani sono invece gli scritti di Silvio Benco.[38] Questi non vuole mai fare vera e propria critica musicale, ma tende piuttosto a ricostruire la personalità umana dell'artista nelle sue lotte spesso amaregiate dall'avversità. Il tono commosso ed entusiasta non vieta al Benco di raggiungere una serena obiettività nella valutazione dell'uomo; semmai è proprio in quelle occasionali notazioni di carattere musicale in cui scivola ogni tanto, che sentiamo la presenza di una volontà polemica non sempre giustificata nelle sue conclusioni, anche se la nota sensibilità del critico riesce a fargli notare meglio di altri studiosi il valore poetico e sentimentale delle ultime opere smaregliane alla cui genesi aveva collaborato in modo determinante.

[34] G. NACAMULI. *Discorso commemorativo*, Trieste, Casa Musicale Giuliana, 1933.

[35] A. RUBINO. *Per il decennale della morte di A. Smareglia*, Pola, 1939.

[36] A. SMAREGLIA. *Vita e arte di Antonio Smareglia*, Lugano, 1932.

[37] IDEM. *Antonio Smareglia nella storia*, cit.

[38] S. BENCO. «Discorso commemorativo», *Il Piccolo*, Trieste, maggio 1929; IDEM. *Ricordi di A. Smareglia*, ed. Umana, Trieste, 1968.

Concluso sommariamente l'esame della critica smaregliana risultano abbastanza chiare le difficoltà cui va incontro lo studioso. La complessità delle esperienze attraverso cui si svolge l'«iter» artistico del Maestro non sembra a tutta prima autorizzare altra affermazione se non che Smareglia va visto alla luce del tardo-romanticismo. Simile affermazione, in sé esatta, è però troppo vaga in quanto nello stesso ambito culturale si sviluppa l'opera di Boito, di Catalani, di Franchetti e in generale di una serie di personalità che, avvicinate da una comune poetica tardo-romantica, nell'interno di essa si svolgono con forme autonome e personali. Proprio per sfuggire a questa genericità sentiamo il bisogno di specificare la problematica smaregliana.

È evidente che il più importante quesito riguarda la validità poetica della musica. Senonché l'appartenenza del Maestro a un circolo culturale esponente di una crisi ben definita, comporta un problema storico-filologico più che critico; si tratta cioè di stabilire il rapporto tra un ambiente e una personalità che in ultima analisi subisce, più che condizionare, la cultura entro cui è sorta. Così non basta poter dimostrare un distacco di Smareglia dai suoi contemporanei; è nell'interno dell'opera smaregliana che bisogna cercare il punto di separazione tra apporto culturale e natura poetica. Diventa quindi un problema di originalità, perché, se la distinzione non fosse possibile, tutta l'opera smaregliana dovrebbe essere considerata espressione di letteratura e non di poesia. Al problema dell'originalità si collega il problema del linguaggio. La presenza di un linguaggio personale potrebbe già essere un indizio di musicalità originale. Perciò l'esame va rivolto anche in questo senso, cercando di chiarire se i molti elementi culturali hanno funzione attiva nella formazione di uno stile smaregliano o almeno se essi dallo stile vengono superati. Questo è fondamentalmente il problema dei substrati nazionali presenti nella musica del Maestro: la definizione di essi e della loro eventuale azione sui modi espressivi del musicista potrà forse chiarire non solo la natura del linguaggio, ma anche la sua funzionalità espressiva.

Accanto a questi problemi di fondo è stata posta la questione della teatralità. Ammesso che la funzione scenica del teatro di Smareglia è diversa da quella delle opere tradizionali, bisognerebbe definire l'essenza di questa nuova teatralità cercando di capire se essa può rispondere alle esigenze di un pubblico e incontrarne il favore.

Tenendo conto di questi problemi ci accingiamo allo studio della personalità di Antonio Smareglia. Le soluzioni che verranno proposte forse potranno costituire la base per le ricerche successive che, ci sembra, la ricchezza del musicista dovrebbe suscitare.

PREMESSE CULTURALI: POLEMICHE E PERSONAGGI

Siamo ben convinti che nell'individuazione di una qualsiasi opera d'arte ciò che in primo luogo importa è la personalità espressiva dell'artista. Perciò lo studio principale deve essere rivolto soprattutto al linguaggio, e soltanto attraverso l'esame di esso la valutazione estetica potrà risultare sufficientemente fondata. Ma se da una parte l'opera d'arte è intuizione dello spirito, dall'altra essa è anche attuazione storica. Tanto più evidente appare la necessità di storicizzazione del fatto artistico, quando lo studio è interessato verso forme artistiche che, sorgendo da una crisi della tradizione, costituiscono al tempo stesso la somma e il superamento delle premesse che nella crisi medesima avevano trovato sviluppo.

Questo accenno metodologico è stato fatto perché ci sembra che l'opera di Smareglia, altamente personale su un piano strettamente estetico, possa offrire anche un interesse storico e culturale, in quanto si pone come espressione poetica di un movimento, quello wagneriano, che negli anni fra il 1870 e il 1890 rappresentò il punto di confluenza di ogni esigenza innovatrice nel campo musicale italiano. Pur raggiungendo di rado, nei musicisti che vi aderirono, una validità artistica, codesto movimento agì sullo spirito dell'ambiente, introducendo novità di concezioni e di espressioni, e pose le basi di una problematica musicale nettamente distinta da quella della tradizione. Inoltre il wagnerismo fu l'espressione musicale di una generale tendenza della cultura italiana a liberarsi da residui accademici per rivolgersi a sfere sentimentali, cui l'Italia era rimasta fondamentalmente estranea. In questo senso l'opera di Smareglia potrebbe essere considerata manifestazione in musica di tutto un complesso mondo culturale teso alla ricerca di nuove forme.

Tenendo dunque presente questo aspetto dell'opera smaregliana (del cui linguaggio ci si occuperà nei successivi capitoli) diventa utile delineare sommariamente l'ambiente in cui il Maestro istriano è sorto ed ha operato.

La volontà del Romanticismo di riferirsi alle zone più profonde della sentimentalità aveva indirizzato i musicisti del primo Ottocento verso espressioni che in primo luogo potessero offrire un'immediatezza comunicativa. A questo

scopo si prestava eccellentemente il melodramma che, basato sulla duttilità della voce umana, poteva più di qualunque altra forma esprimere la passionalità romantica. La corrispondenza con la sentimentalità romantica e la potenza comunicativa che erano del melodramma fecero in modo che ad esso si avvicinasse un pubblico sempre più vasto che nelle forme operistiche sentiva appagate le proprie esigenze emotive. Inoltre la natura spontaneamente tesa al canto spiegato, che è caratteristica del popolo italiano, trovava nell'opera lirica uno sfogo e nello stesso tempo un punto di riferimento. In un momento in cui letteratura ed arti figurative dipendevano da modelli, o almeno idealità transalpine, il melodramma che in Rossini, Bellini, Donizetti aveva i suoi massimi esponenti, si differenziava dalle tradizioni francese e tedesca e rivelava quel «génie du peuple» così caro ai romantici, che gli conferiva una carattere nazionale.

Ma se il riferimento ad una sensibilità romantica e ad una psicologia nazionale può forse essere sufficiente per spiegare le grandi realizzazioni di Bellini e Donizetti, esso non basta a giustificare la fortuna che presso i contemporanei ebbero compositori minori, nelle cui opere non era certo possibile trovare la genialità di quei grandi, ma dove anzi gli ideali, che nei maestri maggiori avevano condizionato una particolare forma espressiva, venivano degradati a pure formule, cui non corrispondeva una intenzione poetica precisa. Per la sua stessa struttura teatrale, il melodramma accettava il romanticismo permeando di esso non solo le ragioni intime che presiedono alla creazione d'arte ma anche quegli elementi esterni, che in ultima analisi costituiscono soltanto lo spunto da cui l'opera si sviluppa. Il fatto che con il melodramma si potesse proporre una generica tematica «romantica» (talvolta nel senso deteriore della parola) e che facilmente esso si prestasse ad agitare le rivendicazioni risorgimentali, ha certo influito sulla diffusione del gusto operistico presso il grande pubblico, il quale per altro, incapace di distinguere fra elementi «figurativi» ed elementi «illustrativi», e non rendendosi conto dell'importanza preponderante del fatto musicale in sé, fermava l'attenzione su ciò che gli appariva più immediato e cioè sulla forma esterna.

Data questa impreparazione critica, inevitabilmente sorgeva uno spirito accademico che pretendeva di voler stabilire regole fisse secondo le quali il melodramma dovesse articolarsi. Sembrava anzi che anche i più grandi maestri si sottomettessero ad esse ; ma in verità presso questi ogni schematismo era superato dalla fantasia musicale.

Possiamo perciò affermare che accanto alla grande tradizione che va da Rossini a Verdi si sviluppa un ambiente che apparentemente ne costituisce la base, ma che in realtà, incapace di seguire e comprendere i maestri, si rinchiude in un conformismo quanto mai negativo nei confronti di qualsiasi evoluzione successiva.

Il miglioramento economico di alcune classi aveva via via allargato la cerchia di coloro che, almeno passivamente, entravano a far parte dell'ambiente culturale. Soprattutto la media borghesia, che aveva ormai raggiunto un livello

di vita abbastanza alto, voleva avvicinarsi anche culturalmente ai ceti più elevati. Da queste zone sociali usciva il nuovo pubblico dei teatri d'opera: erano le stesse persone che si entusiasmavano per le Odi civili e politiche del Manzoni e del Berchet, che si commuovevano davanti al «Bacio» dello Hayez, che sentivano dentro di sé una vitalità e una volontà d'azione, che doveva manifestarsi nei fatti del Risorgimento. Entrati a contatto di un mondo che era sempre stato loro estraneo, questi neofiti della cultura vi si dedicarono con serietà e dedizione. Ma all'entusiasmo non potevano unire una preparazione culturale adeguata. Non possedendo una prospettiva storica, i nuovi «intellettuali» si attaccarono a quelle forme (manzonismo in letteratura, romanticismo figurativo, melodramma tradizionale in musica) che avevano rivelato loro il mondo culturale, tendendo poi ad identificarsi con esse. Quando queste forme erano ormai superate, non potendo più rivolgersi ad altri orizzonti, vollero difendere la tradizione che aveva per anni incarnato i loro ideali. È comprensibile che un pubblico, che nell'ambito della musica non aveva conosciuto altro che il melodramma, incapace per di più di comprendere altre poetiche, non sentisse la necessità di indagare le ragioni storiche della situazione cui era posto di fronte, ma anzi considerasse tale stato di cose risultato di una disposizione esclusiva degli Italiani al solo genere operistico.

Il conservatorismo derivante da questa posizione finì così per agire perfino contro le più recenti espressioni della tradizione italiana; ed anche Verdi dovette sostenere non pochi assalti da coloro che, giurando solo su Bellini e Donizetti, vedevano in lui un corruttore del «bel canto» italiano, un seguace della moderna scuola francese, quando addirittura non si diceva di lui, giunto ormai al «Rigoletto», che era soltanto «una promessa».

Un pubblico di tali tendenze non poteva non esercitare un'influenza negativa anche nei confronti dei compositori minori. Costoro scrivevano secondo formule di successo ormai svuotate di ogni contenuto artistico. La spontaneità del canto diventava dilettantismo, la costruzione musicale dei pezzi chiusi era stereotipa quanto il testo. Il disinteresse dei grandi operisti per la musica strumentale diventava nei loro imitatori incapacità di trattazione: il discorso orchestrale era monotono, basato su accompagnamenti di arpeggi, accordi e tremoli; la strumentazione convenzionale anche essa e completamente priva di intuizioni nuove. Così il formalismo in cui il melodramma si dibatteva a poco a poco ne cambiava la natura e lo degradava a semplice spettacolo.

Le crisi cui questa situazione conduceva era aggravata dal fatto che all'impoverita cultura musicale non si poteva offrire una qualsiasi alternativa di forme; la tradizione strumentale italiana si era esaurita (dal momento che le composizioni di Rossini, Donizetti, Cherubini, Verdi hanno valore troppo episodico e non sono certo sufficienti a determinare un'impegnata corrente strumentale), mentre quella germanica dell'Ottocento non interessava e non era compresa che da un'esigua minoranza. Il destino della musica strumentale in Italia appare legato alla fortuna del melodramma: quanto più questo si affermava co-

me forma principe della musica italiana, tanto più decadeva l'interesse per la cosiddetta «musica pura»: e ciò che, soprattutto attraverso il pianoforte, permaneva della tradizione strumentale, non poteva sottrarsi alle esigenze di un gusto salottiero che faceva apprezzare in sommo grado fantasie e variazioni su temi d'opera. In verità sarebbe inesatto affermare che l'influenza del melodramma sulla musica strumentale operasse soltanto in Italia. Già nel 1816 Ludwig Spohr trapiantava modi operisti nell'8° Concerto per violino da lui stesso intitolato «Concert in form einer Gesangscene»; più tardi Paganini e Liszt, personalità decisamente europee, indulgeranno spesso al gusto melodrammatico vivificando per altro le loro composizioni con una sensibilità strumentale innovatrice. È quindi più giusto osservare che in Italia il melodramma costituì una remora per l'affermazione di forme nuove (si pensi alle difficoltà che Sgambati trovò nell'ambiente romano nel quale pure Liszt aveva operato dal 1862 al 1871) e compresse a tal punto ogni forza che, quando dopo «Aida» (1871), la tradizione appare esaurita, i musicisti italiani dovranno ricercare altrove la possibilità di superare il punto morto in cui si era giunti, pur essendo impreparati a servirsi delle conquiste dei compositori di altre nazioni.

Abbiamo ritenuto opportuno soffermarci su questo aspetto deteriore della musica italiana della prima metà del secolo scorso perché la presenza di questo fenomeno ha avuto grande importanza sulla determinazione dei modi della reazione wagnerista. Infatti la polemica tra wagneriani e antiwagneriani (che in Germania in sostanza è polemica tra concezioni musicali antitetiche) in Italia può essere considerata sotto due punti di vista diversi: in un senso il wagnerismo significa adesione ad un mondo musicale che per forme e sensibilità è in opposizione a quello italiano: è questo il caso di Antonio Smareglia, che crediamo di poter definire l'unico wagnerista nell'essenza della sua opera, cioè l'unico musicista che ha voluto e potuto inserire la sua personale visione poetica nell'esperienza wagneriana, desumendo da essa i caratteri linguistici essenziali. Ma in un altro senso il wagnerismo in Italia ha significato una lotta contro la convenzionalità della tradizione o meglio di quella parte della tradizione che, non essendo vivificata dal potere del genio, si limitava a trascinarsi stancamente su una serie di luoghi comuni. Ora, se il wagnerismo da una parte è stato al centro di discussioni violente e della polemica ha dovuto continuamente servirsi, mentre dall'altra raramente è riuscito ad esprimere una coerente manifestazione d'arte, ciò pensiamo sia dovuto alla persistenza di un ambiente conservatore e impreparato, che bisognava in primo luogo scuotere dall'apatia e con prudenza avvicinare gradualmente alle più recenti conquiste del linguaggio musicale. Si noti poi che lo stesso equivoco che aveva condotto alla identificazione delle opere di maniera con la gloriosa tradizione melodrammatica, faceva apparire negatore dei più alti valori musicali italiani chi, professando l'ammirazione per Wagner, rifiutava soltanto lo stanco accademismo di cui le opere minori italiane non sapevano liberarsi. Questo fatto, come meglio potremo osservare in seguito, è originato proprio dalla particolare impostazione del wagnerismo che, ponendosi come reazione a un ambiente formalista, si senti-

va condotto a portare la polemica su un piano di cultura, trasformando in dialettica di struttura ciò che avrebbe dovuto essere invece opposizione di linguaggio.

Una funzione particolare esercitò nel contesto della musica italiana l'opera di Verdi. I suoi contemporanei rimasero spesso perplessi di fronte all'irruenza del temperamento verdiano, che non si curava dei limiti imposti dalla tradizione. Conscio che i presupposti romantici e risorgimentali che avevano determinato la tradizione belliniana e donizettiana stavano per esaurirsi, e malgrado la professata avversione per qualsiasi forma di intellettualismo,[39] Verdi fu sempre pronto ad accettare le conclusioni cui potevano essere giunti altri musicisti; e «Don Carlos» e «Aida», che mostrano notevoli punti di contatto con l'opera francese, suscitarono non poche riserve e furono argomenti di polemiche. Con questo non si vuol dire che il musicista si sia posto programmaticamente il problema di rinnovare il melodramma: la sua originalità nei confronti dei maestri che lo precedettero è il portato di una genialità che per i suoi scopi espressivi si serviva, ove ne sentisse il bisogno, di esperienze transalpine. Nonostante questa apertura mentale, Verdi in un primo tempo assunse una posizione conservativa: è noto che a Parigi nel 1865, ascoltando l'ouverture di «Tannhäuser» egli mostrò di ritenere quella musica teatralmente assurda e che altre volte dissentì dall'impostazione che Wagner aveva dato al dramma; con ciò Verdi riaffermava implicitamente la validità della struttura secondo cui il melodramma tradizionale continuava ad articolarsi. Questa affermazione e più ancora il fatto che le sue opere, malgrado tutti i caratteri di novità che presentavano, fossero comunque espressioni di una concezione musicale antitetica al wagnerismo, fecero apparire l'opera di Verdi non soltanto come derivazione della tradizione donizettiana, il che in sostanza è esatto, ma addirittura come risultato di quei postulati che abbiamo visto dominare nell'ambiente musicale italiano. In altri termini l'impreparazione critica di allora, su cui ci siamo già soffermati, fece ancora una volta confondere valore musicale con schemi struttivi, onde, dal momento che le opere di Verdi indubbiamente costituivano un raggiungimento artistico, si pretendeva di ricavare da esse la giustificazione dell'accademismo imperante. La possibilità di considerare l'opera verdiana sia conservatrice che innovatrice bloccava così ogni tentativo di innovazione poiché i fautori di un rinnovamento, dei quali parleremo fra poco, non potevano suffragare la loro poetica con risultati artistici esteticamente pari alle composizioni del Maestro. È significativo il fatto che il movimento wagnerista prende piede proprio dopo il 1871, anno in cui, presentata «Aida», Verdi si ritira e per

[39] Cfr.: C. Gatti. *Verdi*, vol. II, Milano, 1931, p. 141. Quando Rossini presentò la «Petite Messe solennelle» nel 1874, Verdi esclamò: «Rossini in questi ultimi tempi ha fatto progressi ed ha studiato!!! Studiato che cosa? Per me gli augurerei di disimparare la musica e scrivere un altro Barbiere. Filippi veramente ha delle idee tutte sue ed io che al nome di Rossini fidavo completamente per le ultime cose da lui scritte, se ha studiato comincio a dubitare».

Cfr. anche *I copialettere di G. Verdi*, Milano, 1913, lettera CCI, p. 232 e la minuta in nota alle p. 248-250.

lunghi anni non compone più opere; la coincidenza di questi due fatti, silenzio di Verdi e inizio del wagnerismo, dimostra che Verdi fu uno degli argini principali che si opposero a qualsiasi tentativo volto al rinnovamento della tradizione italiana: e che i contemporanei avessero sia pur oscuramente coscienza di ciò è chiarito dalla funzione di oppositore di Wagner che fu attribuita a Verdi, funzione poi non corrispondente al pensiero del Maestro che più tardi cambiò idea a proposito dell'opera wagneriana.[40]

Quanto si è descritto ha dunque concorso a mantenere per anni una situazione che non aderiva ad una necessità storica. In fondo Verdi da solo non è sufficiente a far dimenticare un generale decadimento dell'ambiente musicale, decadimento la cui gravità è denunciata dalla crisi susseguita al grande silenzio verdiano. La difficoltà per i musicisti che operavano fra il 1870 e il 1890 di trovare un nuovo «ubi consistam» deriva proprio dal fatto che essi non erano preparati a rivolgersi verso un nuovo linguaggio atto ad esprimere quelle esigenze sentimentali che dopo il raggiungimento dell'unità nazionale erano sorte nella società italiana. In effetti dopo il 1860 si assiste ad una crisi generale della cultura italiana che va alla ricerca di nuove espressioni. Questa crisi corrisponde in senso lato a tutto un movimento europeo di rinnovamento dal quale sorgono nuove forme di pensiero e di vita. Senonché la ricchezza e la vivacità per esempio della tradizione francese avevano permesso che i nuovi temi sentimentali trovassero immediatamente espressione poetica e furono possibili la pittura impressionista di Manet, il realismo psicologico di Flaubert e la poesia di Baudelaire. La mancanza di una problematicità culturale aveva invece costretto gli Italiani in primo luogo a formarsi gli strumenti espressivi di una tematica moderna: dovendo liberarsi dalle pastoie di un accademismo che aveva soffocato ogni libertà espressiva, gli innovatori si trovarono di fronte al doppio imperativo di smuovere l'ambiente e di interessarlo con un nuovo mezzo espressivo, che, proprio perché antitetico a quello tradizionale, chiarisse senza equivoci la sua funzione. Perciò era difficile per gli innovatori, che raramente avevano chiarito a se stessi la poetica insita nelle loro esigenze, esprimersi con quella certezza e quella coerenza che sono imprescindibili da qualsiasi contenuto artistico. E si spiega così la pluralità dei tentativi che raramente si possono riunire in un movimento organico, ma che invece per lo più conservano carattere episodico.

Particolare importanza assume quindi in questo periodo di ricerche il movimento della «Scapigliatura milanese».

«Al fondo della Scapigliatura – dice il Flora – è una crisi di ordine morale che vuol investire anche l'ordine artistico. E la Scapigliatura si ribellò contro la

[40] Cfr.: *I copialettere di G. Verdi*, cit. lettera CCLXXXVII bis, p. 323 (a Giulio Ricordi): «Triste - triste - triste. Wagner è morto. Leggendone ieri il dispaccio ne fui, sto per dire, atterrito! Non discutiamo. È una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella storia dell'arte!» (14 febbraio 1883).

Inoltre su uno spartito di «Lohengrin» Verdi notò accanto ad alcuni passi: «bello! bellissimo!».

società nei suoi canoni e schemi cristallizzati».[41] «Poetica romantica – continua il Flora –, quella degli scapigliati amò il sentimento stesso del non sapersi adeguare alle cose superandone il contrasto e volle formalmente un tono più dimesso che grave, più patetico e sofferente che non oggettivo... Un punto è parso che avessero in comune gli scapigliati per i modi espressivi: la tendenza (o le velleità o l'illusione) di trasporre un'arte nell'altra: ad esempio il canto verbale in colore, la parola in nota musicale».[42] E il Citanna osserva: «Con la Scapigliatura entrano anche in giuoco elementi di reazione ai trasporti passionali e agli abbandoni ideali del romanticismo, e il sentimento ricerca altro contenuto fantastico fin nella più nascosta e cruda realtà di ogni giorno».[43]

Risulta chiara da questi giudizi la volontà della Scapigliatura di differenziarsi dalla tradizione culturale precedente ed è significativo il fatto che gli aderenti a questo movimento facessero riferimento a zone sentimentali diverse da quelle cui si erano rivolti i poeti precedenti. Anche il voler unificare le varie arti dimostra la novità delle concezioni: è evidente che l'unificazione era possibile solo in quanto da ogni modo espressivo si ricavassero quei valori più astratti, come musicalità, tonalità e ritmo, che in quanto indefinibili si potevano ritrovare sia in pittura come in musica. Tale impostazione conduceva necessariamente a un'arte, che si poneva in antitesi con il plasticismo dell'arte precedente. Si spiega allora sia la novità del linguaggio, sia l'indirizzo psicologizzante, nel senso d'un psicologismo riferito alla constatazione di stati d'animo non ben chiarificabili, ma tuttavia agenti sulla vita dell'uomo, che in questo modo perde la sua concretezza di ente volontario per immergersi in un'atmosfera di sensazioni, nella quale l'unità della personalità si dissolve.

In verità, volendo chiarire i caratteri della Scapigliatura, non sembra possibile andar oltre queste generiche affermazioni. Possiamo dire con il Flora che «quando si tenti di definire un indirizzo come quello che si disse della Scapigliatura, si resta sempre nel generico e la poesia e le idee concrete dei singoli scrittori sfuggono ad ogni schematica descrizione».[44] La contradditorietà delle espressioni non permette quindi una maggiore precisazione in quanto ognuno degli Scapigliati ha un suo modo espressivo che non sempre concorda con quelli dei suoi compagni di corrente.

Molto interessante diventa perciò l'esame delle singole personalità. Uno studio su Rovani, Tarchetti, Praga, Camerana, Dossi, rivelerebbe una complessità di esperienze sentimentali che nelle loro diverse espressioni potrebbero già dare un panorama abbastanza vasto delle esigenze culturali affioranti nella società degli anni successivi al 1860. Ma una simile ricerca, che risulterebbe di

[41] F. FLORA. *Storia della Letteratura Italiana*, vol. V, Milano, Mondadori, 1958, p. 63.

[42] *Ibidem*, p. 64.

[43] G. CITANNA. *Il Romanticismo e la Poesia italiana*, Bari, 1949, p. 259.

[44] *Ibidem*, p. 63-64.

carattere prevalentemente letterario, oltrepassa i limiti del nostro studio sicché preferiamo rimandare all'ottimo lavoro di Piero Nardi.[45]

È interessante invece puntualizzare la personalità di Arrigo Boito (1842-1918) il quale appartenne a questo gruppo e che, in quanto poeta e musicista, espresse le esigenze innovatrici nei due campi, lasciando in ambedue un'impronta abbastanza profonda.

Nato a Padova nel 1842 fu iscritto al Conservatorio di Milano alla scuola del Mazzuccato dove ebbe condiscepolo e amico Franco Faccio. Nel 1860 assistè a Parigi alla caduta di «Tannhäuser» e dallo spettacolo ricavò fortissima ammirazione per Wagner. Ritornato in Italia si unì al gruppo della Scapigliatura e con essa ebbe in comune atteggiamenti polemici che gli procurarono non poche inimicizie ed irrisioni. Nel marzo del 1866 egli scriveva a Emilio Praga:

E intanto il volgo intuona per le piazze
la fanfara dell'ire
Ed urla a noi fra le risate pazze
«Arte dell'avvenire»
E ridiamo noi pur con la baldoria
che ci beffa e trascina
Voltando il segno della nostra gloria
in motto da berlina...[46]

Già in questi versi vediamo descritto l'atteggiamento polemico del Boito, che nella rivolta a una società cieca, trova ragione di vita e di poesia. Vi si parla già di «arte dell'avvenire», termine in verità troppo vago in quanto voleva solo significare il ripudio delle forme accademiche; né maggior concretezza ha la professione di fede artistica espressa in «Dualismo»:

E sogno un'Arte eterea
Che forse in cielo ha norma
Franca dai rudi vincoli
Del metro e della forma
Piena dell'Ideale
Che mi fa batter l'ale
E che seguir non so.[47]

Giustamente osserva Piero Nardi che «Boito doveva illudersi di trovare, nel magico cerchio di quell'età di transizione, grave di cose non ancor nate, ma procedenti irresistibilmente verso la liberazione della matrice, il segreto per

[45] P. NARDI. *La Scapigliatura*, Bologna, 1924.
[46] A. BOITO. *A Emilio Praga.*
[47] IDEM. *Dualismo*, *Libro dei Versi*, Milano, 1877.

tradurre in atto quel suo vago ideale».[48] Naturalmente questa aspirazione verso un'arte che potesse prescindere da ogni canonizzazione lo conduceva a espressioni fluttuanti fra i poli opposti della sensibilità: onde gli era possibile concepire l'alternanza di motivi contrastanti nella realtà psicologica

(Son luce ed ombra; angelica
Farfalla e verme immondo;
Sono un caduto cherubo
Dannato a errar sul mondo
O un demone che sale
Affaticando l'ale
Verso un lontano ciel.),[49]

alternanza che gli impedisce una chiarezza mentale su cui potesse fondarsi un vero e proprio ideale. Anzi possiamo affermare che il Boito è privo di ideali universali dei quali non è in grado di trovar ragione; perciò si rivolta sprezzante contro ogni forma tradizionale, senza peraltro concludere con una nuova e coerente soluzione interpretativa della realtà.

Questa fondamentale incertezza, di cui egli stesso si rendeva conto, lo spingeva ad un mondo espressivo che offrisse il modo di sviluppare una visione psicologica della realtà e che nello stesso tempo potesse accogliere una serie di simbolismi, nei quali raffigurare i contrasti esistenti nella vita. Il Boito aveva bisogno di un'arte che fosse astratta, ma che contemporaneamente potesse amplificare in dimensione sentimentale la problematica che sentiva agitarsi dentro di sé. Da questa esigenza psicologica si può far derivare il suo accostamento alla musica, o meglio a quella «musica dell'avvenire» di cui nel circolo scapigliato si proclamava la necessità. La nuova musica doveva abbandonare non solo lo schematismo della tradizione, ma anche quegli ideali che della tradizione avevano condizionato lo sviluppo; come in letteratura così anche in musica bisognava evitare il plasticismo, che aveva ridotto i fatti a forme troppo chiare e delimitate per essere reali, che riconduceva ogni sentimento ad un'unità che non poteva corrispondere alla dialettica interna cui va soggetto l'animo umano. Il melodramma quindi manteneva la sua validità come «genere» distinto dalle altre forme musicali, ma doveva essere non più interpretazione esterna del mondo, bensì creazione del mondo; doveva cioè manifestare una coerenza interna, che ne facesse un organismo unitario in cui testo e musica fossero complementari, in cui il suono doveva ricondurre il significato verbale alla sfera psicologica indistinta da cui la parola nasceva ed alla quale voleva ritornare. La novità sostanziale della concezione boitiana del melodramma sta proprio nel voler ricondurre il melodramma all'espressione del mondo psicologico, tenuto conto che questo mondo era ormai profondamente diverso da

[48] *Ibidem*, p. 176.
[49] *Ibidem*.

quello concepito vent'anni prima. In sostanza l'innovazione di Boito consiste nell'aver chiarito che la musica, in quanto astratta ed essenzialmente psicologica, poteva, più di altre arti, diventare l'esponente dei complessi motivi sentimentali che erano affiorati nella cultura del tempo. Egli si poneva dunque a capo di quella corrente di compositori che affermavano non solo la necessità di un rinnovamento dell'arte italiana, ma concepivano la riforma nel senso di vedere il musicista come interprete della psicologia umana della quale anche in altri campi (e si pensi alle commedie di Giacosa) ci si interessava.

Indirizzato su questa strada, era molto facile che Boito si incontrasse con i presupposti wagneriani; e potrebbero essere di Wagner le parole che il musicista scrisse nel 1864: «L'opera in musica del presente, per aver vita e gloria e per tornare agli alti destini che le sono segnati, deve giungere a parer nostro: 1° la completa obliterazione della formula; 2° la creazione della forma; 3° l'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi; 4° la suprema incarnazione del dramma».[50] Anzitutto va osservato che quella concretezza teorica che in sede letteraria egli non ha raggiunto, risulta invece dalla sua posizione nei confronti del melodramma. Il che è già un valido indizio per giudicare il Boito una natura essenzialmente musicale. Ma del resto questa natura musicale è testimoniata anche dalle sue liriche in cui si nota uno «sforzo della poesia – sono parole del Nardi – per trasformarsi, entro il letto di Procuste dell'espressione verbale, in musica».[51]

Esaminiamo brevemente i quattro punti enunciati dal Boito. Il primo fa evidentemente riferimento all'insofferenza per l'accademismo musicale che precedentemente abbiamo descritto. Consci che il primo risultato da ottenere per l'affermazione delle nuove idee era quello di abbattere il convenzionalismo in cui l'ambiente si era adagiato, gli innovatori erano spinti alla polemica più violenta in modo da poter mantener vivo, grazie alla discussione, l'interesse sui loro postulati: ed effettivamente, non potendo sostenersi su una personalità di genio che facesse apparire chiara e necessaria la loro poetica, soltanto così non furono soffocati dalla generale apatia e mantennero viva la problematica innovatrice. A questa polemica partecipò lo stesso Boito il quale anzi scrisse alcuni versi che sembravano alludere in termini offensivi alla persona di Verdi;[52]

[50] *Figaro*, Milano, 21 gennaio 1864.

[51] A. BOITO. *Dualismo*, cit., p. 179. Cfr.: p. 179-181.

[52] Cfr.: A. BOITO. «Ode Saffica col bicchiere alla mano», in C. Gatti, *op. cit.*, p. 99.

«Forse già nacque chi sovra l'altare
Rizzerà l'arte, verecondo e puro
Su quel altar bruttato come un muro
Di lupanare».

Verdi scrisse alla contessa Maffei, amica di Franco Faccio: «... Se Faccio è destinato a rizzare l'arte sull'altare ora "brutto come lezzo di lupanare", tanto meglio per lui e per il pubblico». (Cfr.: C. Gatti, *op. cit.*, p. 100). Al Ricordi Verdi scriveva invece: «Se anch'io fra gli altri ho sporcato l'altare come dice Boito, egli lo netti ed io sarò il primo a venire ad accendere un moccolo».

ma anche se questi estremismi furono raramente raggiunti, il ripudio di ogni formalismo fu conclamato con forza e continuità.[53]

Quanto alla «creazione della forma» il Boito vuol riferirsi alla necessità di arrivare ad un melodramma che grazie alla compenetrazione di valori letterari e musicali superasse la dicotomia esistente nella tradizione fra questi elementi e si ponesse così come interpretazione coerente e unitaria di una concezione particolare dell'artista. Questa esigenza, che conduceva il dramma ad essere una forma autonoma, è la stessa che ha spinto Wagner a scrivere da sé i libretti per le proprie opere: in questo modo testo e musica rispondevano alla medesima *Weltanschauung* e più facile era il passaggio dal campo letterario a quello musicale. Anche Boito si costruì da solo i libretti per le sue opere «Mefistofele» e «Nerone» (ma scrisse anche «Otello» e «Falstaff» per Verdi, «Ero e Leandro» per Bottesini, «Amleto» per Faccio), immettendovi tutta una simbologia che amplificasse il dramma a rappresentazione cosmica dello spirito umano. In questo senso i testi costituivano o ambivano costituire già opera d'arte e la complessità dei motivi favoriva un'espansione della sensibilità nelle direzioni più diverse. L'insuccesso di «Mefistofele» alla prima rappresentazione (1868) è dovuto probabilmente al fatto che la musica non poteva essere pari alle esigenze imposte dal testo: i motivi letterari possono più facilmente essere assimilati ed espressi proprio perché la parola, che ne è il tramite, conserva comunque una certa concretezza che permette di fissare la forma entro limiti definibili; ciò non accade della musica la cui essenza artistica è data da un'entità che si può intuire ma che è difficile chiarificare: tanto più questa difficoltà agì negativamente sul Boito che doveva formarsi un suo linguaggio musicale che tenesse conto di tutta la tradizione musicale europea e da questa ricavasse mezzi espressivi universali. In altri termini l'assimilazione del linguaggio di Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, richiedeva una maturità storica e culturale che il Boito, uscito da un ambiente incolto e univoco, doveva appena formarsi. Perciò «Mefistofele» e «Nerone» non potevano raggiungere quella coerenza e quella compenetrazione tra i singoli elementi cui il Boito aspirava. Né di questo dobbiamo far colpa al musicista che, simile al Virgilio dantesco, fece

[53] L'esigenza d'un arte nuova è generale in Italia ed è sostenuta in termini violenti anche dal Carducci, nell'ode *Alla musa odiernissima* (*Juvenilia* LXXV):

«O monna tu, ch'io non so qual tu sia
Tanto se' in vista difformata e strana,
Monna Clio, monna Ascrea, monna befana,
O monna del malan che Dio ti dia
A la croce di Dio, tu se' p...
Se t'acconci a chi vuole in su la via...».

E nel preludio delle «Odi barbare» il poeta dice:

«Odio l'usata poesia: concede
comoda al vulgo i flosci fianchi e senza
palpiti sotto i consueti amplessi
stendesi e dorme».

... come quei che va di notte
che porta il lume retro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte.[54]

Più facile invece era il concreto raggiungimento del terzo punto programmatico. Qui si trattava di cultura e di studio e il Boito fu sempre pronto a studiare le forme più moderne della storia della musica. Ma d'altra parte si rendeva conto della continuità del linguaggio attraverso i vari maestri. Si spiega così il suo entusiasmo per Bach, per Beethoven, per il romanticismo germanico e naturalmente per Wagner.[55] Perciò riuscì a formarsi una solida cultura musicale che gli fece apprezzare sia la tradizione sia le più moderne conclusioni della musica. Non è quindi contradittorio l'atteggiamento che Boito assunse verso l'ultimo Verdi, del quale ben comprendeva la portata innovatrice. Questa mentalità, che potremmo dire filologica, di Boito si rivelò di grandissima importanza in quanto agì sull'ambiente musicale milanese spingendo i suoi amici (Faccio, Catalani, Smareglia) ad interessarsi dei grandi maestri del passato, dai quali si potevano ricavare modi linguistici che se da una parte erano validi in una polemica antitradizionale, dall'altra davano ai compositori la preparazione tecnica necessaria per esprimere adeguatamente i complessi motivi cui erano sensibili. Perciò parlare di Boito come di un wagneriano in senso stretto è ingiusto perché egli approvò Wagner solo in quanto questi additava il modo di costruire un melodramma che esprimesse la tematica moderna cui la sensibilità della seconda metà del secolo scorso si era indirizzata; uscito da una tradizione melodrammatica, Boito doveva ammirare il rinnovatore di una forma che rappresentava la più gloriosa conquista della musica italiana; ma non per questo ignorò altri maestri le cui conclusioni in sede estetica avevano la stessa validità di «Tannhäuser» e «Lohengrin».

Il quarto punto si può ricondurre al secondo ed è in sostanza l'espressione di un postulato avanzato anche da Wagner: suprema incarnazione del dramma voleva significare valore cosmico dell'opera teatrale che doveva nello stesso tempo essere interpretazione della vita e creazione di un mondo nuovo. È chiaro che un dramma così concepito si poneva come nuova forma; e se parlare di forma significa fermare l'attenzione sui modi strutturali, tendere alla «suprema incarnazione» vuol dire trasfondere la struttura in una concezione poetica più generale. In sostanza la separazione di questi due concettti deriva dalla convinzione, smentita molto più tardi da Croce, che poetica e struttura sono

[54] *Purg.*, XXII, vv. 67-69.

[55] Antonio Smareglia in un articolo sul *Lavoratore* di Trieste raccontò il seguente episodio: «Quando si diede il Lohengrin per la prima volta a Bologna, Boito logicamente andò ad udirlo e rimase sbalordito a tal punto da cadere nelle più strane escandescenze di entusiasmo. Nel ritorno a Milano, seduto con le gambe penzoloni fuori del vagone, al conduttore che gli imponeva di ritirarsi se non voleva perdere la gambe, così rispose: "Offro a Wagner tutto quello che ho, anche le gambe!"».

termini indipendenti e non già reciprocamente condizionantisi. Perciò non è il caso di insistere su questo punto, valido in quanto indicativo di una volontà innovatrice in una direzione in cui il teatro musicale diventa simbolo e rappresentazione del mondo e dello spirito.

Boito fu quindi wagneriano in quanto trovava risolti in Wagner i postulati da lui avanzati già nel 1864: l'accostamento era inevitabile, anche se fra i due musicisti esisteva una diversità profonda non soltanto in sede estetica (che la musica di Boito è ben lungi dalla potenza delle opere wagneriano), ma anche in sede culturale, dal momento che l'eroismo superumanistico di Wagner è decisamente antitetico allo psicologismo implicito nella poetica boitiana. Infatti mentre Wagner costruisce personaggi granitici che, pur nella loro fluttuazione interna, conservano una coerenza sentimentale per cui sono soprattutto simboli di passioni, Boito sembra dissolverli in una serie di stati d'animo validi nel singolo momento, ma subito mutanti in situazioni opposte: e nulla è più lontano dalla chiarezza caratteristica di Tannhäuser o di Elsa o di Ortruda dell'ambiguità del «Dualismo» boitiano. In questo senso l'accostamento a Wagner significò nel Boito da una parte riferimento a un'opera che poteva abbattere il convenzionalismo dominante nell'ambiente italiano, dall'altra ricerca di strutture melodrammatiche moderne nelle quali calare una sensibilità particolare del mondo italiano.

In questa direzione si mosse soprattutto il wagnerismo di Boito, che additò ai musicisti contemporanei un genio ispirandosi al quale il melodramma italiano avrebbe potuto superare il disagio in cui si trovava e risorgere mantenendo intatti i caratteri distintivi della tradizione mediterranea.

Abbiamo indugiato così a lungo sulla personalità di Arrigo Boito (cui Smareglia fu legato da intima e duratura amicizia) perché la sua opera manifesta il massimo sforzo compiuto dall'ambiente avvenirista italiano per chiarire la problematica implicita nel nuovo indirizzo sentimentale comparso nella cultura degli anni posteriori al 1860. Boito, in quanto uomo di lettere, poteva più facilmente degli altri musicisti enunciare le tesi innovatrici, mettendole in relazione ad una sensibilità e ad una cultura. Se non fu un wagneriano nel senso totale della parola, fu almeno il teorizzatore, o meglio il divulgatore, della poetica avvenirista, chiarendola concettualmente entro i limiti possibili in quegli anni. Non aveva una mente speculativa e perciò non poteva dare ordine sistematico alle sue idee conferendo così ad esse un valore filosofico che ne giustificasse l'importanza e la necessità: anima di musicista si affidò anche in campo teorico a una serie di intuizioni cui spesso mancava un legame logico. Ciononostante fu il più profondo escavatore della poetica del suo circolo e spinse i suoi seguaci verso un impegno culturale e sentimentale che mancava nei musicisti precedenti. Si potrà obiettare che diventa un teorico chi non è capace di costruire un'opera d'arte universale; ma ciò non sminuisce affatto l'importanza dell'azione svolta da questo spirito aristocratico e idealista nell'ambiente musicale italiano di quegli anni.

Vicino a Boito va collocato il suo amico Franco Faccio (1840-1891). Se il primo fu il dissodatore dell'ambiente musicale nel senso che avanzò una poetica nuova e si rese interprete delle esigenze psicologiche affiorate in quegli anni, il secondo abituò il pubblico ad avvicinarsi ai grandi maestri delle tradizioni straniere. Legato all'ambiente avvenirista, il Faccio fece sua la poetica scapigliata e presentò due opere, «Profughi fiamminghi» (1863) e «Amleto» (1865), in cui voleva concretizzare i postulati innovatori, senza peraltro arrivare, non che ad espressione artistica, nemmeno a una chiarificazione dell'avvenirismo musicale. Le opere non trovarono buona accoglienza presso il pubblico ed allora il Faccio si dedicò all'insegnamento e alla carriera di direttore d'orchestra. Per opera sua Milano conobbe i più importanti melodrammi tedeschi e francesi: nominato direttore stabile alla Scala nel 1872 diresse in quel teatro le più grandi composizioni operistiche di Mozart, Weber, Bizet, dei contemporanei: presentò il «Lohengrin» nel 1873 quando gli oppositori fecero cadere l'opera e si prese la rivincita nel 1888 quanto «Lohengrin» trionfò. Diresse a Bologna nel 1875 la seconda edizione del «Mefistofele» di Boito (che conquistò il pubblico) e lo riportò alla Scala. Né l'opera di Faccio si limitò al teatro lirico; fu tra i fondatori della Società del Quartetto, sorta a Milano nel 1863, e fece conoscere attraverso questa associazione le più importanti composizioni da camera, e più tardi sinfoniche, dei maestri tedeschi contemporanei. Insegnante di composizione al Conservatorio di Milano ebbe tra i suoi migliori allievi il Coronara, il Catalani e lo Smareglia: a questi egli infuse l'amore per l'arte classica, spingendoli ad approfondire la loro preparazione e a tenersi all'altezza delle più recenti conquiste musicali. Grazie alla sua opera sorse in Milano un gruppo di giovani musicisti che promettevano di arrivare a quel rinnovamento del melodramma in cui Boito e lo stesso Faccio avevano concretamente fallito; e fu pure merito suo l'aver creato un ambiente pronto ad ascoltare ed apprezzare anche le musiche che stavano al di fuori di quella tradizione melodrammatica discendente da Bellini, Donizetti e Verdi, da cui era sembrato impossibile liberarsi. Passato alla storia come uno dei migliori direttori d'orchestra italiani del secolo scorso, Franco Faccio merita ancor più di essere ricordato come uno dei propugnatori di una cultura musicale che portasse l'Italia al livello delle altre nazioni europee.

E poiché abbiamo detto dell'attività direttoriale di Franco Faccio sarebbe ingiusto non ricordare Angelo Mariani (1822-1873) che fu il primo a dirigere in Italia un'opera di Wagner (Bologna, 1871 «Lohengrin») e Carlo Pedrotti (1817-1893) che, direttore sia dei Concerti Popolari sia del Teatro Regio a Torino, contribuì non poco a costituire un nucleo di wagneriani piemontesi.

Se Boito e Faccio furono i precursori più battaglieri del rinnovamento musicale nei circoli milanesi, a Torino troviamo un altro musicista, Carlo Rossaro (1828-1878), che prepara l'ambiente della sua città ad accogliere le opere avveniriste. Allievo di Giuseppe Riccardi, il più noto maestro di Torino, pubblicò molte composizioni strumentali lasciando inoltre incompiuta un'opera dal titolo «Cassandra». Se molte fra le sue composizioni risentono di quel gusto sa-

lottiero ed epidermico che abbiamo detto aver tanta influenza sulla musica strumentale italiana di quegli anni, altri pezzi, e segnatamente alcuni per il pianoforte, mostrano un impegno costruttivo e una modernità (relativamente all'ambiente italiano) che, secondo il Villanis «lo elevano a corifeo di un risveglio solenne dell'arte pianistica in Italia.[56] Aperto ad ogni forma di cultura musicale idolatrò Wagner del quale aveva udito «Tannhäuser» a Berlino nel 1865 e la «Tetralogia» a Bayreuth nel 1876, quando il ciclo nibelungico venne rappresentato per la prima volta. In quest'occasione il Rossaro ebbe a dire: «... dopo l'audizione dell'"Anello del Nibelungo" non mi rimangono più desiderii, il mio sogno si è realizzato. Infelici coloro che non seppero compiere questo viaggio. Mi dicano pure entusiasta, e sia! Ho assistito ad un fatto impossibile, impossibile, meraviglioso».[57] Aveva formato a Torino un circolo di persone, il maestro Luzzi, Emilio Gioberti, Egidio Cora, Giuseppe Depanis, Galileo Ferraris, che si riunivano per leggere al pianoforte gli spartiti di Wagner tutti animati da un enorme entusiasmo per il maestro tedesco.[58] «Educatore, l'influenza sua fu decisiva non solo nell'ambiente pianistico torinese che rinnovò instaurando il gusto e lo studio dei classici, ma nella vita musicale della città. Il primo nucleo della schiera wagneriana, divenuto poi legione, fa capo a lui».[59] E non stentiamo a credere a queste parole del Depanis, sapendo l'amicizia di Rossaro per Boito e Catalani e soprattutto l'entusiasmo per un ideale d'arte pura che riconquistasse il valore estetico che l'accademia aveva soffocato. E tanto più la sua opera in questo senso culturale diventa importante se si pensa che Torino fu, dopo Bologna, la città più wagneriana d'Italia,[60] quella che contribuì più validamente all'affermazione delle opere di Wagner su un ambiente che non era né preparato né, apparentemente, desideroso di accoglierle.

Mariani, Boito, Faccio e Rossaro per primi, e sia pur in modi diversi, cooperarono a introdurre l'opera wagneriana in Italia. Prima del 1871 se si parlava di Wagner al di fuori di quei piccoli circoli di iniziati, ciò accadeva senza la necessaria conoscenza della materia e perciò troppe volte il valore dell'opera wagneriana non venne inteso nel suo giusto valore. Troppo spesso considerata genericamente «musica tedesca» veniva combattuta in base a quello spirito germanofobo, che derivava da un'errata interpretazione del nazionalismo risorgimentale. Non da questo derivò l'iniziale difficoltà di penetrazione del wagnerismo; a questo movimento si opponeva in primo luogo la sensibilità italiana rifuggente dalle forme introspettive e amante della luce e della forma plasti-

[56] L. A. VILLANIS. *L'arte del pianoforte in Italia*, Ed. Bocca, 1907, p. 204.

[57] G. DEPANIS. *I Concerti Popolari e il Teatro Regio di Torino*, vol. I, Torino, 1914, p. 241.

[58] Una sera dopo aver letto il «Tristano», il Rossaro, accomiatandosi dagli amici, disse: «Possiamo dire di aver provato emozioni a pochi concesse. Esse ci accorciano la vita, e sia! Ne valgono il sacrificio». Cfr.: G. DEPANIS, *op. cit.*, p. 238.

[59] *Ibidem*, p. 240.

[60] E quanto il wagnerismo sia tuttora popolare a Torino è testimoniato da M. Mila in *Cronache musicali*, Torino, 1959, p. 252.

ca; ma è un fatto che spesso l'impreparazione culturale dell'ambiente italiano ad accogliere i capolavori dell'arte germanica, veniva malamente intesa come naturale avversione per i prodotti anche artistici di una stirpe che aveva per troppo tempo soggiogato l'Italia.

L'azione dei precursori non poteva portare risultati immediati e appariscenti. La stessa indefinitezza di certe posizioni avveniriste e la mancanza di una chiarezza di impostazione teorica tolse ai riformatori la possibilità di raccogliersi in gruppo compatto. Inizialmente essi erano degli isolati che si muovevano entro un ambiente che doveva appena rendersi conto delle sue esigenze sentimentali; inoltre il predominio di Verdi schiacciava qualsiasi operista che si fosse presentato contro di lui. Era quindi necessario poter riferirsi concretamente all'opera di un genio e che questa fosse conosciuta in circoli sempre più vasti. Così il wagnerismo, di cui abbiamo visto il sorgere, poté affermarsi solo quando il pubblico, sentite «Lohengrin» e «Tannhäuser», constatò sull'opera d'arte la possibilità di uscire dal tradizionalismo e nello stesso tempo ebbe modo di riconoscere espressa musicalmente la nuova sentimentalità sorta dopo la unificazione nazionale. Finché la discussione fu teorica, gli innovatori non poterono crearsi un seguito dal momento che la cultura dell'ambiente cui si rivolgevano non era sufficiente per accogliere le moderne teorie musicali; quando però la geniale personalità di Wagner poté essere conosciuta attraverso l'opera, allora il pubblico intuì che «Tannhäuser» e «Lohengrin» si inserivano nell'ambito di quella sensibilità che bisognava ancora chiarire concettualmente, ma che tuttavia condizionava già l'esigenza di un'arte nuova. Perciò l'opera di Wagner trionfò in pochi anni, anche se gli stessi contemporanei non individuarono subito i motivi dell'entusiasmo che il musicista tedesco sollevava; la sensibilità ebbe il sopravvento sulla cultura stantía e nello stesso tempo pose le basi per una nuova problematica da cui si originasse il generale rinnovamento musicale italiano.

Se dunque il decennio fra il 1860 e il 1870 fu di preparazione, in cui soprattutto si combatteva un inutile formalismo senza sostituire ad esso qualcosa di produttivo, nel decennio successivo, il movimento avvenirista, divenuto più specificamente wagneriano, e appoggiandosi soprattutto su «Lohengrin» e «Tannhäuser», offrì un'alternativa valida che oppose alla grande tradizione italiana la non meno grande tradizione tedesca di cui Wagner, in quanto autore di melodrammi, era necessariamente il maestro più discusso in Italia.

Una serie di esecuzioni, iniziatesi a Bologna, dove nel 1871 il Mariani diresse il «Lohengrin» per la prima volta rappresentato in Italia, favorì la penetrazione delle opere di Wagner. Senza fare una cronaca dei fatti che portavano al trionfo del wagnerismo possiamo dire che, pur attraverso forti contrasti, la musica wagneriana ebbe sempre maggior seguito, tanto che verso la fine del secolo essa non era più considerata incomprensibile, ma anzi aveva conquistato ampia popolarità. Per i giovani musicisti poi essa rappresentava un'esperienza

che non era possibile ignorare (e si pensi all'intermezzo della «Manon» di Puccini, condotto con una psicologia quasi wagneriana del crescendo).

Antonio Smareglia fu uno di questi giovani: il «Lohengrin», che ascoltò a Milano nel 1873, lo esaltò e gli aprì orizzonti cui la tradizione italiana difficilmente lo avrebbe condotto; ma in un primo tempo il suo wagnerismo non andò al di là di violente affermazioni verbali in quanto la sua grande onestà di musicista gli impedì di riprendere (come fecero altri compositori) in modo superficiale qualche procedimento wagneriano, e lo invitò a studiare in profondità quelle espressioni sì da ricavarne l'illuminazione del clima spirituale cui si sentiva affine. Perciò il wagnerismo agì in lui con relativa lentezza sì che, pur professando ammirazione incondizionata per il maestro e avversione per le forme stereotipe del melodramma convenzionale, egli iniziò la sua attività creatrice presentando opere di pretto taglio tradizionale. Soltanto nel 1889, col «Vassallo di Szigeth», il compositore si mostra non solo indipendente dalla tradizione italiana, ma addirittura capace di impostare un dramma secondo le direttive tracciate da Wagner, senza però cadere nella vana imitazione, ma affermandosi invece come chiaramente aderente ad un mondo espressivo particolare. La prudenza e la serietà con cui Smareglia si è avvicinato a Wagner hanno permesso che il musicista si impadronisse di un linguaggio e aderisse ad un clima sentimentale senza per questo dover rinunciare alla propria personalità. Compiuto il noviziato all'ombra della tradizione, Smareglia poteva concepire una serie di opere che rappresentano il più concreto risultato artistico del wagnerismo italiano proprio perché ne superano la culturalità: da «Vassallo» in poi la lezione wagneriana avrà agito in modo da permettere al musicista una novità e una pregnanza di linguaggio che fanno di lui la più valida interpretazione musicale della sensibilità italiana del tardo romanticismo.

LE OPERE GIOVANILI

Il primo gruppo delle opere dello Smareglia è composto di una ouverture sinfonica sulla celebre ballata «Leonora» del Bürger e di tre melodrammi: «Preziosa», «Bianca da Cervia» e «Re Nala». Di quest'ultimo non siamo in grado di parlare perché l'autore, dopo l'esito negativo della presentazione dell'opera alla Fenice di Venezia nel 1897 (fu questo l'unico insuccesso nella carriera di Smareglia) ne distrusse la partitura e il materiale d'orchestra. D'altra parte, secondo informazioni attendibili, ci risulta che molte pagine dell'opera sono passate al «Vassallo di Szigeth», opera di soggetto analogo che egli presentò due anni più tardi a Vienna ottenendo il chiaro successo di cui abbiamo parlato. Ma non crediamo che la conoscenza del «Re Nala» possa portare elementi nuovi, tali cioè da influire sul giudizio complessivo che si può dare sull'opera giovanile del Maestro. Che questo dramma fosse molto vicino agli altri del primo gruppo di composizioni lo possiamo desumere dal fatto che Smareglia stesso non amava parlarne e lo aveva incluso fra le composizioni rifiutate. Infatti quando ormai aveva raggiunto la piena maturità artistica, Smareglia non volle riconoscere queste opere che definiva drasticamente «aborti». Dal momento che «Preziosa» e «Bianca da Cervia» risentono della medesima impostazione, anche «Re Nala» non doveva discostarsi dal modulo melodrammatico tradizionale, cui il giovane compositore si era inizialmente adattato.

Il rifiuto delle prime composizioni da parte dell'autore è pienamente giustificato sia dalla loro fondamentale povertà d'invenzione sia dal fatto che il musicista non poteva sentire come sue delle opere che, scritte sulla falsariga del melodramma italiano tradizionale, erano proprio antitetiche a quelle forme che egli aveva realizzato negli anni della maturità artistica. In effetti tanta è la distanza che separa le opere giovanili da quelle posteriori al 1889 che si stenterebbe a crederle appartenenti allo stesso compositore; e la diversità dell'orizzonte musicale è così evidente che ad un certo momento ci si stupisce che un musicista possa esprimersi in modi così contrastanti.

La dipendenza di «Preziosa» e «Bianca da Cervia» dai moduli verdiani è inoltre ancor più stupefacente se pensiamo che Smareglia nel suo soggiorno

milanese (1871-1886) fu allievo di Franco Faccio, amico di Boito, Catalani, Emilio Praga e quindi fece parte di quel circolo scapigliato in cui si trovava a suo agio, pur restando la sua opera immune dagli atteggiamenti baldanzosi degli innovatori.

Ma questa posizione conservatrice che appare contradditoria e con le idee del musicista e soprattutto con la sua opera futura, può essere giustificata abbastanza chiaramente. L'esigenza di formarsi un nuovo linguaggio espressivo è effettiva e reale nel giovane Smareglia; lo dimostra la serietà dello studio e il profondo accostamento alla tradizione tedesca della quale si sentono notevoli influssi in particolar modo nella ouverture «Leonora». Ma d'altra parte Smareglia sentiva il bisogno di chiarire a se stesso i modi che corrispondevano meglio alla sua sensibilità; perciò non volle rifiutare a priori la forma melodrammatica tradizionale, ma anzi si accostò ad essa proprio per riconoscere quali possibilità espressive gli venissero dal melodramma. È logico che un giovane restasse sensibile all'influenza di Verdi; l'opera verdiana costituiva un precedente troppo importante nella nostra tradizione operistica per essere ignorata. Ma, più che l'inesperienza, dobbiamo pensare che fu un istinto non sufficientemente chiarito a se stesso a spingere il compositore verso il melodramma tradizionale; che se così non fosse sarebbe inspiegabile il fatto che in due soli anni (quanti corrono fra «Re Nala» e il «Vassallo di Szigeth») Smareglia sia riuscito a colmare l'abisso che separa questo stile d'imitazione da quello delle opere successive ed abbia composto un'opera come il «Vassallo» che rappresenta il distacco dalla vecchia tradizione italiana e l'adeguamento del musicista ai modi di «Lohengrin» e «Tannhäuser». Ed ancora può essere elemento di conferma per questa nostra ipotesi il fatto che Smareglia, una volta chiarito a se stesso che la sua sensibilità comportava un'accettazione condizionata delle forme wagneriane, ad esse sia rimasto sempre aderente ignorando ogni impostazione diversa o al massimo adattando altre forme (come il verismo in «Nozze istriane») al suo particolare sentimento romantico e inquadrandole nei modi espressivi a lui congeniali. In questo senso la coerenza dell'impostazione poetica che si può ritrovare in Smareglia è la logica conseguenza di uno sforzo chiarificatore che il musicista compì negli anni iniziali della sua carriera; scoperti e definiti gli aspetti di quel mondo sentimentale e poetico cui si sentiva affine, il Maestro volle restar fedele ad essi mai imponendo, per amore di modernità, alla sua natura un'evoluzione verso le forme cui altri musicisti potevano essere giunti, ma che non rispondevano alla sua visione d'artista.

Ma queste opere giovanili non hanno avuto per Smareglia soltanto una funzione chiarificatrice: esse gli hanno servito anche per liberarsi da tutti gli orpelli tradizionali. Il musicista ha cioè riconosciuta attraverso esse la convenzionalità degli schemi melodrammatici e se nelle opere successive si è servito ancora del recitativo, dell'aria, del concertato, ha rivissuto queste forme attraverso quella nuova sensibilità nella quale del resto anche il Verdi più evoluto ha trovato modo di rinnovarsi; e basta pensare al finale del primo atto delle «Nozze istriane» o al quintetto dell'ultimo atto di «Oceana» per comprendere

Il M.° Antonio Smareglia nel 1891.



quale profonda diversità esiste fra l'origine melodrammatica smaregliana e le conclusioni mature cui il Maestro è giunto.

Sarebbe vano perciò ricercare nelle sue opere giovanili anticipazioni di quella che è la sua vera forma musicale, ché soltanto un elemento sostanziale si potrebbe trovare in comune fra i primi tentativi e le realizzazioni più tarde: si tratta della capacità di costruire un dramma. Soprattutto «Bianca da Cervia» mostra una saldezza di impostazione, una sicurezza di trattazione delle parti d'assieme e dei cori, sicurezza che non può essere di una personalità mediocre. È forse possibile trovare una relazione fra questa esattezza costruttiva e la spiccata disposizione alla matematica che aveva indirizzato il nostro agli studi di ingegneria? L'interesse per il calcolo puro rimase sempre vivo nel musicista che alla «meccanica di cifre e problemi... attribuì non poca influenza nel dargli quella sicurezza e quella facilità di disporre e di ordinare le complesse partiture nella sua cecità».[61] Né si può escludere che il senso delle proporzioni e la consequenzialità del discorso presenti già nei saggi giovanili del musicista, possano in qualche modo procedere dalla attitudine di condurre con rigore e coerenza un ragionamento. Per queste qualità architettoniche le prime opere smaregliane trovarono l'incondizionato consenso della critica e del pubblico, il quale

[61] A. SMAREGLIA. *Vita e Arte*, cit., p. 15.

pur non ritrovando in esse un'originalità musicale, avvertiva tuttavia la presenza di un respiro ampio ed unitario che conferiva alle composizioni quel rigore logico e quella giustezza di rapporti ch'erano tanto spesso assenti nel dramma convenzionale dell'epoca. In sostanza Smareglia dimostra sin dall'inizio della sua carriera un intuito potente per l'equilibrio dei rapporti fra le singole scene dell'opera: il discorso musicale, anche se liricamente povero, è sempre fluido e si snoda sciolto ed interessante attraverso i singoli momenti drammatici senza mai cadere in sproporzioni che possano appesantire ed arrestare il moto ideale che l'azione teatrale comporta. E proprio grazie alla continuità discorsiva viene spesso mascherata quella povertà scenica che deriva dagli scipiti libretti che il Maestro ha usato per le sue prime opere. Si manifesta così, anche se non compiutamente, quella capacità di Smareglia di regolare le proprie possibilità in modo da non trovarsi mai di fronte ad esigenze insoddisfabili: la «saggia economia» di cui più tardi parlerà Max Kalbeck, permette al compositore di sistemare la continuità dell'opera in modo che l'effetto necessario sia sempre possibile e che lo sviluppo drammatico si svolga senza scosse. ciò presuppone nell'artista la capacità di coordinare a priori lo svolgimento del dramma fissando sin dall'inizio i punti salienti di esso sì da poter condurre coerentemente la musica sulla falsariga tracciata senza deviare dall'impostazione iniziale: ed il fatto che Smareglia ne sia stato capace sarebbe di per sé sufficiente a smentire quanti non vogliono riconoscere al Maestro un ingegno drammatico e affermano che la sua vera natura è quella del sinfonista. Chi fa simili affermazioni, oltre al resto anche antistoriche, evidentemente non si è reso conto del fatto che un musicista come Smareglia, capace di concepire un piano organico e di condurre coerentemente il dramma sulla base di questo, salvando anzi l'opera proprio per la sicurezza della costruzione, ha superato la difficoltà principale per il compositore di teatro: quella di articolare l'azione in modo da renderla, pur attraverso il gioco chiaroscurale, unitaria e quindi scenicamente credibile. Ché soprattutto nel teatro lirico non conta la veridicità dell'azione (altrimenti pochissime opere si salverebbero), ma la coerenza scenica che può essere ottenuta solo attraverso la coerenza del discorso musicale.

Ma parlando di capacità costruttiva non vogliamo alludere soltanto alla bilanciata disposizione dei singoli brani che compongono l'opera: intendiamo anche una maestria tecnica che si manifesta nella fattura interna dei singoli brani. Già nelle opere giovanili Smareglia si mostrò in grado di costruire euritmicamente pagine di notevole ampiezza e di conferire ad esse un equilibrio che vorremmo definire statico in quanto si esaurisce entro i limiti del pezzo, e non si riferisce, se non genericamente nel senso che abbiamo detto, all'economia generale dell'opera. In questo senso «Preziosa» e «Bianca da Cervia» non possono risultare opere monolitiche, come lo è invece il loro grande modello verdiano, il «Trovatore», ma si svolgono secondo una equilibratissima giustapposizione di brani indipendenti. Ciò risulta tanto più evidente in quanto lo stesso schema melodrammatico tradizionale è quello articolato in forme chiuse (arie, romanze, duetti, concertati) a mala pena collegate da recitativi di ma-

niera: e soltanto un genio come Verdi poteva, attraverso la potenza espressiva della musica e la compenetrazione di ogni elemento nell'idea generale del dramma, superare questa frantumazione e arrivare al dramma unitario e granitico. Smareglia invece, in queste opere giovanili, non ha un'esperienza sufficiente che gli permetta di risolvere l'arduo problema dell'omogeneità tra forme fra loro indipendenti: perciò le sue opere giovanili si presentano come successione di brani staccati che nel loro interno creano e risolvono puntualmente la situazione scenica. Ma entro questi limiti il discorso è sempre condotto con ampiezza e sostenutezza: le zone d'ombra che si possono agevolmente ritrovare dipendono unicamente dalla superficialità, a volte anche dalla banalità dell'invenzione, mai però da un'assenza di rigore logico nello svolgimento o da un'improvvisa fiacchezza del discorso tematico e ritmico. Del resto questa continuità di respiro Smareglia l'aveva ampiamente dimostrata fin dalla sua prima composizione importante, l'ouverture per orchestra «Leonora» che egli scrisse per il saggio finale del Conservatorio di Milano nel 1875 quando da soli quattro anni aveva intrapreso gli studi musicali e che, accolta con grande interesse, destò i primi echi intorno al suo nome. In questa ouverture, per molti versi interessantissima e sulla quale torneremo tra poco, ciò che in primo luogo colpisce è proprio la saldezza della costruzione, saldezza che soltanto in parte può essere fatta dipendere dallo studio profondo di Smareglia sulle ouvertures di Beethoven e Mendelssohn di cui la «Leonora» risente echi notevoli, ma soprattutto deriva da una natura che ha innato il senso delle proporzioni e che è capace di mantenere la sua idea lungo un arco sempre teso e continuo. E questa capacità di tensione Smareglia la dimostra poco dopo con la marcia funebre del IV atto della «Bianca da Cervia». Naturalmente col progredire dell'esperienza, Smareglia acquista sempre maggior sicurezza e vediamo come i cori della «Bianca» sono molto più complessi e più imponenti che non quelli di «Preziosa»: l'approfondimento tecnico dimostrato da questo fatto va di pari passo con l'evoluzione del musicista verso forme sempre più dilatate che, una volta abbandonato il vincolo degli schematismi tradizionali, si risolveranno nel clima wagneriano da cui potranno ricavare quella unità sentimentale, agente lungo tutta la linea del dramma, che in queste opere giovanili non è ancora presente. In questo senso l'opera «Bianca da Cervia», in cui ogni atto tende ad organizzarsi secondo un clima poetico e sentimentale unitario, rappresenta un processo rispetto a «Preziosa» che vive di momenti particolari ben differenziati l'uno dall'altro.

Purtroppo alla chiarezza della costruzione di queste opere non risponde un'invenzione altrettanto valida; anzi l'una è inversamente proporzionale all'altra, ché, se «Preziosa» può colpire per la vivacità, la spontaneità, il profondo impegno melodico di alcune parti, «Bianca da Cervia», che quanto alla costruzione rappresenta senz'altro un progresso rispetto al melodramma precedente, si svolge fondamentalmente monocroma, tanto che l'interesse dell'ascoltatore alla lunga decade. Questo impoverimento della vena lirica si può spiegare proprio seguendo l'ipotesi già avanzata a proposito della funzione avuta da queste

opere giovanili nella evoluzione musicale dell'artista. Questi si andava estraniando dagli usati schemi e intuiva la fondamentale antinomia esistente fra i limiti che il melodramma convenzionale imponeva alla sua sensibilità e la necessità di svolgere il dramma in una direzione sentimentale diversa. La posizione equivoca in cui si trovava lo frenava negli impulsi sentimentali sì che egli cercava di compensare con l'impegno costruttivo l'assenza di un entusiasmo melodico che gli poteva nascere soltanto dalla saldezza delle convinzioni e dalla chiarezza dell'impostazione che egli voleva seguire. Abbiamo una prova di ciò nel fatto che, non appena con «Vassallo» egli ruppe definitivamente ogni contatto con la tradizione e si rifece all'esperienza wagneriana, la sua invenzione ridiventò ricca e pura ed anzi fu sempre più felice quanto più egli si addentrava nel mondo sinfonico tedesco riconoscendo in esso il vero corrispondente della sua sensibilità. E non significa molto che il lirismo di «Cornill Schut» e «Nozze istriane» sia molto spesso opposto a quello di «Preziosa»; importante è il fatto che Smareglia possiede una sua vena melodica che, già presente, sia pur soccombendo spesso ai tradizionalismi, nella sua prima opera, si conferma nelle composizioni in cui è ormai raggiunta la sua piena coscienza artistica.

Pertanto fra le opere giovanili va preferita «Preziosa» che, per la grazia delle movenze, per la spontaneità e freschezza di alcune arie, per un sano gusto del colore ambientale iberico (il libretto fu tratto dallo «Studente spagnolo» di Longfellow), giustifica il successo ottenuto nel 1877 al Dal Verme di Milano. Giulio Ricordi fu l'unico a stroncare l'opera; ma le molte critiche (ed anche alcune giustissime, come l'appunto contro la dipendenza della tradizione) non partivano se non da un rancore personale, che il potente editore non mancò mai di dimostrare nei confronti del musicista istriano.[62] Tutti gli altri critici lodarono l'opera che, pur venendo incontro alle esigenze spettacolari del pubblico, piaceva anche agli avveniristi per la saldezza della costruzione e per il magistrale uso dell'orchestra. In verità non bisogna credere che sia già presente in «Preziosa» (ed anche in «Bianca da Cervia» la cui Marcia Funebre entusiasmò e fu eseguita anche in concerti sinfonici) il potente sinfonista che detterà l'ouverture di «Oceana»: siamo invece ancora nell'ambito dello pseudosinfonismo della Marcia dell'«Amleto» del Faccio. Tuttavia il musicista mostrava fin d'allora di conoscere la tecnica dell'orchestrazione molto meglio di tanti contemporanei e dagli strumenti riusciva ad ottenere accostamenti timbrici pieni di effetto. Piacque di «Preziosa» la continuità del flusso melodico e la sapiente trattazione delle voci: ed in questo il compositore aveva raggiunto risultati estremamente positivi che non sarebbe giusto disconoscere. Alcune arie hanno una gentilezza di linea, uno spirito frizzante, un ritmo rimbalzante e vivo che ne fa delle cose veramente egregie. Si pensi alla graziosa canzone di Ippolito «Quanto son agili» nel I atto, dove il giuoco ritmico e armonico ricrea argutamente il clima spagnolesco popolare cui il personaggio è ispirato e dove la melodia si

[62] Sull'ostilità di Giulio Ricordi contro Smareglia cfr.: A. SMAREGLIA. *Vita e arte*, cit., *passim*.

svolge con una lievità di linea che ci riporta quasi ad uno spirito liederistico. Bello anche, per lo slancio caloroso con cui il canto si espande, è il duetto del I atto fra Preziosa e Vittorino dove le voci si rincorrono e integrano entro l'atmosfera creata dallo sviluppo armonico dell'orchestra; pagina questa che, pur nella sua semplicità, raggiunge un effetto musicale notevolissimo e sembra quasi anticipare i più complessi duetti di «Cornill Schut» e «Nozze istriane». E il calore della linea si manifesta compiutamente nella patetica aria per baritono in fa minore del II atto «Sono un mendico», brano amiratissimo dai contemporanei e più volte bissato durante le rappresentazioni dell'opera, dove la fluenza della melodia che si snoda in un percorso plastico cosparso di zone chiaroscurate fa dimenticare la struttura strofica secondo cui è articolata, mentre l'accompagnamento orchestrale, tutto basato su quattro accordi principali, concede con la sua uniformità il massimo rilievo alla voce che diventa protagonista assoluta del significato sentimentale della scena. Né bisognerebbe dimenticare la bella melodia di Preziosa nell'ultimo atto, melodia che, sensibilmente rimaneggiata, fu ripresa dallo stesso Smareglia quando negli anni maturi volle inserire nell'ultimo atto di «Nozze istriane» la Preghiera di Marussa.

Ma si tratta soprattutto di spunti: vicino ai brani che abbiamo citato si trovano le banalità più stucchevoli, i recitativi più grotteschi ed è naturale che il nostro giudizio sull'opera non potrà che essere negativo, tanto più che sappiamo di quali conclusioni fosse capace la personalità di Smareglia.

Qualche breve appunto merita l'ouverture «Leonora». Come abbiamo detto è questa la prima composizione importante di Smareglia. Ma, pur essendo lavoro scolastico, l'ouverture presenta molti spunti interessanti. Anzitutto la scelta dell'argomento: Smareglia si è rifatto alle origini del romanticismo, ispirandosi alla celebre ballata del Bürger che egli aveva conosciuto attraverso la traduzione del Berchet, ma che certo rilesse nell'originale, avendo acquistato una certa dimestichezza col tedesco durante il lungo soggiorno a Graz e a Vienna. È sintomatico il fatto che il giovane musicista, pur cresciuto in un ambiente che, in quanto dominato dal melodramma tradizionale, predilige le espressioni plastiche, si sia rivolto ad un tema che è principalmente descrittivo: ciò che lo ha interessato era evidentemente l'apparato figurativo che il testo gli offriva e sulle figurazioni egli ha accentrato la sua attenzione, risolvendo il brano in una sequenza di immagini pittoriche. Compare quindi «in luce» quella tendenza all'apparato descrittivo che sarà una costante smaregliana e che sviluppandosi via via lungo la sua produzione, arriverà alla ricostruzione di un clima marino nel secondo atto di «Oceana». Il pericolo che un'impostazione in senso descrittivo (impostazione che ha spinto erroneamente alcuni a considerare la «Leonora» un poema sinfonico) facesse diventare frammentaria la composizione, è evitato proprio grazie alla sicurezza nella conduzione del discorso: la ammirevole consequenzialità di ogni episodio con quelli che lo precedono, unifica il brano e gli conferisce una compattezza veramente sbalorditiva in un'opera composta da uno studente del quarto anno di composizione. L'inesorabilità del moto che circola nell'ouverture diventa il personaggio prin-

cipale di fronte al quale cedono sia l'accuratezza dell'orchestrazione sia la nobiltà classicheggiante delle frasi melodiche. La logica ferrea che governa lo sviluppo dialettico dei temi è tanto notevole che passa in secondo piano il fatto che Smareglia si è ispirato a Beethoven; di questo musicista ricorrono reminiscenze continue a cominciare dalla tonalità (Do min.) che «Leonora» ha in comune con «Coriolano», e beethoveniano è lo schema seguito dal giovane musicista. Il quale però soprattutto nella parte centrale, mostra di avere ben compresa la lezione di Mendelssohn e Schumann ripetendo modi sinfonici cari a questi ultimi. L'invenzione melodica di questo pezzo non si può dire originale: ma di tanto in tanto si insinua fra le pieghe del discorso uno spirito contemplativo e sereno che non fu della musica tedesca, ma che piuttosto ci ricorda Dvořák e Smetana. È l'unica nota veramente smaregliana nel contesto della composizione: e il fatto che per manifestarsi essa si sia espressa con quel particolare accento è già un indizio dell'importanza che il substrato slavo assume nella formazione della musicalità dell'artista. È questo soltanto un accenno che nelle opere giovanili non si presenta più anche perché l'aderenza al modulo melodrammatico tradizionale imponeva al compositore di esprimersi attraverso toni che non gli erano congeniali; ma con l'affrancamento dalla tradizione Smareglia potrà lasciare libera la propria intuizione che andrà a ricercare i modi espressivi nel più profondo della natura del musicista.

«VASSALLO DI SZIGETH» E «CORNILL SCHUT»

Col «Vassallo di Szigeth» Smareglia esce dall'anonimato della tradizione melodrammatica italiana e si pone come personalità indipendente. Le opere che egli compone dopo il 1887 portano tutte l'impronta di un'originale espressività poetica che le differenzia dalle altre composizioni melodrammatiche contemporanee.

Il profondo rinnovamento manifestato col «Vassallo» non significa che il Maestro è ormai giunto alla piena concretizzazione della sua potenzialità espressiva e che quindi ha esaurito ogni possibilità di ulteriori evoluzioni: è vero invece il contrario, ché l'opera smaregliana mostra uno sforzo costante del musicista di amplificare il proprio orizzonte musicale non solo in senso «tecnico», cioè come crescente complessità dei mezzi espressivi, ma anche in senso più esteso cioè come allargamento del sentimento poetico, derivato dalla indagine psicologica dell'animo umano. Ciò significa che, nonostante la continua aderenza al mondo sentimentale del tardo romanticismo, Smareglia non si è limitato ad assorbire da esso una generica impostazione musicale seguendo passivamente gli schemi, ma ha operato nell'interno di esso, rivivendone di volta in volta quegli spunti che erano più congeniali alla condizione poetica del momento creativo. È lecito quindi parlare di un arco evolutivo lungo il quale le singole opere si pongono come assimilazione e superamento di un generico clima wagneriano (per cui sorge il problema della dipendenza di Smareglia da Wagner), ma soprattutto mostrano la tendenza del musicista ad affrancarsi da ogni schematismo che non risulti intimamente corrispondente alla poeticità del sentimento intuito. L'unitarietà dell'evoluzione non impedisce perciò che ogni opera assuma un particolare significato nel contesto della produzione smaregliana, in quanto ognuno dei sei melodrammi in cui il Maestro ha calato la sua sensibilità, ha implicita una problematica che, pur restando aderente a quella particolare visione musicale che solo dall'intimità dell'artista può essere nata, è condizionata nella sua estrinsecazione dalla posizione che, sia pur sotto la spinta dell'istinto e non del ragionamento, il compositore ha assunto nei confronti del «genere» operistico e delle possibilità espressive di questa forma musicale.

Ma se in questo senso l'opera smaregliana si presenta come successione di diversi momenti espressivi, in un altro essa può essere suddivisa in categorie più ampie comprendenti più d'una composizione. Ciò è reso possibile dall'assonanza tematica e dalla similarità dell'impostazione formale, che è dato di scoprire attraverso un esame comparativo delle opere. Infatti molto simili nell'impostazione del dramma appaiono da una parte «Vassallo di Szigeth» e «Cornill Schut», dall'altra «Falena», «Oceana» e «Abisso» mentre «Nozze istriane» occupano un posto a parte. Senza anticipare le conclusioni di un esame di linguaggio quale si manifesta nelle opere, si può in certo modo chiarire la divergenza esistente fra questi tre periodi, osservando che se le prime due opere si rifanno genericamente al romanticismo di «Tannhäuser» e «Lohengrin», «Nozze istriane» costituiscono una particolare interpretazione del dramma verista, mentre la trilogia conclusiva si stacca nettamente dalle precedenti opere smaregliane grazie alla vigorosa ripresa delle mature conclusioni wagneriane rivolte peraltro a fini espressivi spesso contrastanti all'impostazione che Wagner aveva voluto dare al «dramma musicale». Tale schematizzazione, dove il riferimento alla relazione esistente tra le opere di Smareglia e le espressioni di altri artisti trasporta il discorso su un piano di cultura, è ovviamente incompleta: la problematica va al di là del fatto puramente culturale ed investe un campo di ricerca del linguaggio nel suo determinarsi. Ciò non toglie però che alla vicinanza del clima musicale riscontrabile per esempio tra «Vassallo» e «Cornill» corrisponda una particolare condizione mentale del compositore indicativa della sua impostazione musicale. Senza far dipendere il risultato artistico da una volontà programmatica che nello Smareglia mancava, possiamo tuttavia istituire un rapporto tra la personalità poetica e un clima culturale che Smareglia, obbedendo alla propria sensibilità, ha assorbito e quindi trasfuso nelle sue opere.

Nella parte dedicata alla critica abbiamo già avuto modo di rilevare come con il «Vassallo» Smareglia ha ottenuto un riconoscimento da parte di critici importanti che nei loro articoli ponevano le basi della problematica smaregliana. Abbiamo anche detto che questi stessi critici, sentito cinque anni più tardi il «Cornill», confermavano sostanzialmente il primitivo giudizio sulla personalità del musicista, ed anzi mostravano di preferire il «Vassallo» secondo loro più coerentemente condotto. Se questo fatto da una parte mostra una certa superficialità di critica, dall'altra costituisce una valido indizio della vicinanza delle due opere. In effetti se in «Cornill Schut» si può notare un approfondimento del linguaggio rispetto al «Vassallo» e una più coerente intuizione, i presupposti su cui i due drammi si pongono sono sostanzialmente gli stessi. Comune alle due opere è il problema della relazione fra testo e musica, comune è il problema del rapporto esistente tra la musica smaregliana e la tradizione germanica intendendo quest'ultima sia come tendenzialità espressiva sia in senso più stretto come sviluppo di una tecnica di composizione opposta a quella della tradizione melodrammatica italiana; comune è inoltre l'impostazione sinfoni-

ca del commento orchestrale e la tendenza della strumentalità a porsi, se non ancora come protagonista, almeno su un piano di equivalenza con la voce.

Tuttociò sia Hanslick che Kalbeck lo avevano rilevato ampiamente; senonché la loro critica rimane limitata in quanto essi non hanno superato una discussione sui presupposti, prendendo piuttosto atto del risultato musicale, ma si sono arrestati di fronte alla convinzione che la presenza di tali presupposti costituiscono una remora per la estrinsecazione di una personalità originale. È ben vero che Smareglia non ha raggiunto in queste opere la compiutezza della intuizione, tuttavia la presenza di particolari felicemente espressi giustifica una discussione sui valori estetici di queste due opere.

Particolare importanza i due critici viennesi hanno dato al problema della funzione che il testo assume nell'attuazione dell'opera smaregliana. Concordi nel negare ai libretti un qualsiasi valore poetico i due studiosi affermano che dall'inconsistenza del testo, che presenta personaggi incongruenti nel loro carattere e situazioni assurde, deriva il limite della musica smaregliana, che non trovando nel testo una coerenza sentimentale da concretizzare musicalmente, non può giungere ad una soluzione plastica del dramma che risponda alle esigenze sceniche che la forma teatrale comporta.

Senonché l'impostazione che Hanslick e Kalbeck hanno dato al problema va modificata. Consideriamo brevemente la struttura dei libretti di «Vassallo di Szigeth» e di «Cornill Schut».

L'azione del «Vassallo» si svolge in Ungheria nel XIII secolo. Andor, signore di Szigeth, sta per sposare Naja; ma di questa si è invaghito anche Milos, fratello di Andor, che si serve di Rolf, vecchio vassallo, per conquistare la ragazza. Infatti Rolf con un filtro magico fa cadere Naja in catalessi proprio durante la cerimonia del suo matrimonio con Andor. Il corpo della giovane, che tutti credono morta, viene portato nel castello di Milos: questi, su consiglio di Rolf ha bevuto una pozione che gli accende un delirio amoroso. Naja, svegliatasi, ma sempre sotto l'influsso del filtro, scambia Milos per Andor e a quello si concede. Rolf ha agito così non per servilismo, ma perché vuol suscitare l'odio fra i due fratelli: ciò costituirebbe la vendetta di una offesa che l'antico signore di Szigeth, gli aveva fatto rubandogli la donna. Intanto Andor, disperato dalla perdita di Naja, decide di rinchiudersi in convento, e cede la signoria al fratello. I sudditi, raccolti in una gentile valletta, festeggiano con canti e danze folcloristici il nuovo signore. Ma, fra il tripudio generale, Rolf, che ha fatto rapire Naja dal castello di Milos, la fa incontrare con Andor il quale, saputo dell'inganno ordito dal fratello, si scaglia contro di lui e lo ucciderebbe se Rolf non lo frenasse. Ma la soluzione del dramma non viene evitata, essa è soltanto rimandata. Naja, ritornata in potere di Milos, desidera la morte; perciò si fa dare da Rolf un veleno e, avendolo bevuto, spira tra le braccia di Andor che di nascosto è venuto a riprenderla. Davanti al cadavere della giovane i due fratelli si incontrano e ognuno rivendica a se stesso l'amore più vero, Andor quello dello spirito, Milos quello della carne: accecati dall'odio si scagliano l'uno contro l'altro e Mi-

los, più pronto, trafigge a morte Andor che cade presso il letto su cui giace Naja. La vendetta di Rolf è completa: il fratricida porterà sempre il rimorso delle sue azioni; la maledizione sulla stirpe di Miklus si è avverata.

Questa l'azione che Pozza e Illica hanno offerto al musicista. Il libretto è veramente confuso e incoerente. Naja, Andor e Milos, raramente raggiungono una credibilità psicologica che dia loro un'impronta caratteristica. Neanche Rolf, il genio malefico che determina lo svolgimento dei fatti, è sempre coerente: è per esempio inspiegabile il suo intervento durante il primo scontro fra i due fratelli, scontro che potrebbe risolvere l'azione; e del punto morto cui quell'intervento ha condotto si è accorto lo stesso librettista che fa dire al Vassallo: «O mio pensier dammi un'idea ancora» (atto III, scena I). Ma soprattutto disturba il sapore granguignolesco di questa trama che affannosamente si sviluppa fra filtri magici, adulteri, odî, vendette, assassinî, che al Kalbeck (traduttore in tedesco del libretto) fanno apparire il dramma come il più orripilante testo che mai sia stato musicato.

Diverso è il clima in cui è ambientata l'azione del «Cornill Schut». Siamo nelle Fiandre nel principio del 1600 e nel circolo dei pittori fiamminghi il librettista Luigi Illica ha immaginato si svolga l'azione. Il pittore Cornill Schut, abbandonata la sua modella Gertrude, si innamora di Elisabetta, una giovane casta che sente in sé il duplice richiamo dell'amore e del chiostro. Essa ascolta l'amore e segue Cornill che, allontanatosi da Anversa, si ritira sulle rive del lago Alkmar.

Ma un quadro del pittore, ispirato ad Elisabetta, ha fatto grande impressione in città: i compagni raggiungono Cornill e lo invitano a ritornare ad Anversa per raccogliere il premio della gloria. Cornill non resiste all'ambizione e, abbandonata Elisabetta, segue gli amici. Ma, lontano dalla sua donna la vena creativa gli si è inaridita né vale a risvegliarla l'amore sensuale di Gertrude. In un convento, dove si trova per dipingere una Madonna, Cornill incontra Elisabetta che sta per prendere i voti: tenta di riconquistarla e quasi ci riesce, ma un coro di monache ricorda a Elisabetta che il suo destino si chiude nel chiostro e la giovane abbandona il pittore cui rimprovera di averla lasciata sola. Cornill dall'incontro con la donna amata ha ricavato nuova forza creativa e spinto dall'entusiasmo amoroso traccia sulla tela un divino profilo; ma subito dopo cede al dolore e cade morto ai piedi della sua pittura tra il compianto dei pittori che si rendono conto di essere la causa indiretta della sua fine.

Neppure questo testo presenta grandi pregi drammatici: il conflitto fra le vocazioni, amore e chiostro in Elisabetta, amore e gloria in Cornill, non riesce individuato nei suoi motivi psicologici, ma rimane spunto letterario precostituito ai fini della costruzione della vicenda. La pateticità dell'azione è così tutta esteriore e i casi dei protagonisti non interessano il lettore. E se la chiarezza dei caratteri manca nei protagonisti, essa è ancor più marcata nelle figure di contorno fra le quali soltanto la calda sensualità di Gertrude appare coerentemente sostenuta.

Questi testi, che dunque da un punto di vista scenico non offrono molte possibilità, non si giustificano neppure per una ricostruzione dell'ambiente storico. Infatti l'ambientazione di «Vassallo» nell'Ungheria medievale e di «Cornill» nei circoli artistici fiamminghi non è determinante ai fini delle rispettive vicende, le quali non appaiono legate a particolari condizioni storiche di quei paesi. Questo disinteresse per la storicità dell'ambiente è evidente soprattutto nel «Cornill Schut». La figura del protagonista fa riferimento ad un pittore effettivamente esistito, allievo di Rubens[63] del quale ci restano poche opere in cui egli appare un minore: altro non si sa su di lui e perciò assolutamen te fantastica è la dialettica tra spiritualità e carnalità che l'Illica gli attribuisce. Né maggior concretezza di individuazione storica presentano Franz Hals, che qui appare come custode dello spirito artistico dei pittori di Fiandra e della loro volontà di gloria e Joost van Craesbecke descritto come un burlone e un bevitore.[64] E se compaiono i nomi di Teniers o di altri artisti, essi non offrono mai spunto alla ricreazione di una realtà storica, ma anzi questi pittori sono presentati quasi «bohémiens» del secolo XVII, ricchi di spirito goliardico.

Che cosa ha spinto il musicista verso questi libretti? Non certo l'ammirazione per la fattura dei versi, quanto mai stereotipi, ma piuttosto il fatto che i testi di «Vassallo» e «Cornill» gli offrivano la possibiltà di riprodurre qualche pagina di colore in cui egli potesse esprimere il suo temperamento descrittivo. Anche se dopo «Re Nala» Smareglia ha ripudiato il tradizionale linguaggio melodrammatico, dall'opera italiana egli aveva ricavato il concetto della superiorità della musica sul testo; in linea con i grandi operisti italiani, il compositore era convinto del potere purificatore della musica che doveva necessariamente superare l'occasionalità del verso e la convenzionalità del dramma. Di questa sua fede nel potere musicale troviamo anche una prova nel fatto che amò soprattutto la musica strumentale di Bach, Beethoven, Schumann, Chopin e della riforma wagneriana prendeva atto solo in quello che riguardava il lato musicale, troppo lontano essendo dal suo spirito le polemiche sulla funzione del testo nel dramma musicale. Ed anche la condiscendenza verso i librettisti che ci è testimoniata da Silvio Benco,[65] non si giustifica se non con una fondamentale indifferenza del compositore per la forma poetica che doveva musicare. Questa indifferenza in tanto era più profondamente avvertibile in quanto il Maestro si allontanava dal plasticismo e quindi dalla dinamica dell'azione, per rivolgere l'interesse all'illuminazione dei moti affettivi: in sostanza la dinamica da esterna diventava interna e lo sforzo del musicista era teso proprio alla chiarificazione di questa misura psicologica.

[63] Su Cornill Schut, cfr.: THIEME-BECKER. *Künstler Lexicon*, vol. XIX, Lipsia, 1936.

[64] Su Joost van Craesbecke, cfr.: THIEME-BECKER. *Künstler Lexicon*, vol. III, cit.

[65] Cfr. S. BENCO. «Ricordi di A. Smareglia», cit., p. 79, «... io non ricordo che egli mi chiedesse se non due o tre volte qualche verso di più per completare un periodo musicale in lui nato».

Non hanno quindi motivo di esistere le riserve avanzate da Hanslick e Kalbeck circa la validità teatrale delle due opere smaregliane, o meglio le riserve non sono inquadrate nella prospettiva esatta. La staticità e l'uniformità non dipendono dalla povertà del testo, ché anche di fronte a testi migliori Smareglia si sarebbe risolto nella medesima direzione introspettiva, ma piuttosto dalla incapacità del compositore, che in questo senso è alle sue prime esperienze, di sostenere per l'intero arco di un melodramma un discorso concretizzato in una direzione di indagine psicologica.

Che questi testi, rozzi e confusi, non siano stati congeniali alla aristocratica sensibilità smaregliana è un fatto innegabile; ma attribuire ad esso un valore condizionante l'espressione dell'artista al punto da dirigerla in una direzione piuttosto che in un'altra, ci sembra troppo azzardato. Bisogna dire che Smareglia, vale ripeterlo, seguendo una convenzione del melodramma italiano, ha accettato i due libretti in quanto, fiducioso nel valore trasfigurante della sua musica, ha creduto di potersi accontentare di alcuni spunti che tra l'altro gli offrivano il modo di costruire da una parte le brillanti danze ungheresi del «Vassallo», dall'altra le festose pagine popolareggianti del secondo atto di «Cornill Schut».

Quest'impostazione è mantenuta da Smareglia anche in «Nozze istriane» dove ancora una volta la musica interviene a delineare e a giustificare le situazioni. Diversa sarà invece la relazione fra testo e musica nelle opere finali: ma non bisogna credere che «Falena», «Oceana» e «Abisso» rappresentino un adeguamento del musicista alle intenzioni del poeta. È vero piuttosto il contrario ché il fortunato incontro di Smareglia con Silvio Benco, autore dei tre libretti, condusse ad una comprensione reciproca in cui però chi trasse maggiori esperienze fu proprio il Benco. La nuova visione del dramma cui era giunto il compositore derivava da un'intima evoluzione del sentimento musicale, al quale Smareglia sentiva di dover sottomettere ogni altro elemento dell'opera: Benco riuscì ad intuire questa necessità smaregliana e costruì tre libretti che in primo luogo lasciassero la massima libertà alla fantasia del musicista ed anzi servisse solo come punto di partenza per l'evocazione di stati d'animo musicali. L'intima connessione fra testo e musica nelle ultime opere smaregliane non significa dunque una volontà del musicista di penetrare nel mondo evocativo offerto dalla parola, ma piuttosto un avvicinamento del testo a quell'atmosfera psicologica e diffusiva cui la musica smaregliana è costantemente tesa. Così viene ancora una volta confermata la natura essenzialmente musicale del compositore che mai viene meno ai suoi presupposti. Se in «Vassallo di Szigeth», «Cornill Schut» e «Nozze istriane», Smareglia vuol conferire alla musica tutto il potere emotivo al punto di far dimenticare la povertà del testo da cui ha preso spunto, in «Falena», «Oceana» e «Abisso» egli diventa nello stesso tempo autore e interprete della vicenda, proprio perché la musica, nel pensiero dell'autore, preesiste al fatto e lo riduce ad una successione di intuizioni sentimentali, riportandolo al mondo immateriale che è proprio dell'espressione musicale.

Avremo occasione di fermarci più diffusamente sui libretti di Silvio Benco, quando ci occuperemo delle opere finali; per ora ci è sufficiente affermare che il voler considerare il testo delle opere smaregliane come fatto condizionante l'espressione non solo teatrale, ma più genericamente musicale del Maestro, significa considerare Smareglia sotto una luce falsa attribuendogli una irrealizzata tendenzialità plastica e agogica che egli non ebbe e dalla quale anzi si sentiva lontano.

L'aver chiarito l'equivoco in cui erano incorsi tanto Hanslick quanto Kalbeck toglie dunque il valore non soltanto alle critiche mosse allo Smareglia come interprete del testo, ma naturalmente anche alle conclusioni sulla natura del musicista, alle quali la particolare impostazione del problema aveva condotto i due critici. I quali, avvertendo che tanto in «Vassallo» quanto in «Cornill» non era musicalmente realizzata la dinamica plastica che essi consideravano imprescindibile dal teatro musicale, avevano genericamente negato al compositore un particolare talento drammatico, senza domandarsi se poteva esserci nella musica smaregliana un diverso motivo ispiratore. In altre parole i due studiosi (e particolarmente Hanslick), che per la loro formazione prevalentemente accademica e conservatrice, non potevano sentirsi vicini al nuovo clima spirituale e sentimentale che aveva preso piede negli ultimi decenni del secolo, si erano arrestati ad una concezione del melodramma fondata sull'esempio della grande tradizione operistica precedente a Wagner, tradizione in cui la dinamica e la plastica erano appunto gli elementi di base. «Vassallo» e «Cornill» si opponevano a questa concezione; ciò che dominava in queste opere era il sentimento diffuso, era l'unità psicologica attraverso la quale tutti i personaggi venivano ad essere conglobati in un'atmosfera valida per ognuno di essi, era la smaterializzazione dei singoli caratteri, condotta fino alla dispersione dell'entità passionale in una successione di momenti dominati dall'impulsività dell'inconscio. E se l'antitesi tra la personalità di Rolf e quella degli altri personaggi del «Vassallo» poteva ancora in qualche modo avvicinare l'opera ai drammi tradizionali (salva restando la novità del linguaggio sinfonico e vocale), il progressivo annullamento della coscienza individuale nelle opere successive rendeva evidente anche da un punto di vista esterno la lontananza tra la tradizione e la concezione drammatica smaregliana. Ora, quello che noi vogliamo considerare soltanto un mutamento nell'impostazione del dramma, i due critici hanno creduto di poterlo definire incertezza del musicista a chiarire il suo mondo espressivo. Pertanto le osservazioni sulla tendenza di Smareglia ad esprimersi attraverso un tono «lirico» più che «drammatico», a non dare rilievo ai caratteri, a non mettere in evidenza i contrasti ma piuttosto a scoprire assonanze psicologiche, sono fatte quasi si trattasse di compensare con questi pregi minori la mancanza di quel senso dialettico, che invano si cercherebbe nelle due opere. Ed anzi, constatando che nel «Cornill» l'interesse plastico è ancor meno concreto di quanto non sia in «Vassallo», i due critici viennesi hanno creduto di poter parlare di una involuzione della personalità smaregliana. I due studiosi non si sono resi conto che dal «Vassallo di Szigeth» a «Cornill Schut»

il drammaticismo si indeboliva a tutto vantaggio dell'espressione lirica e che se si voleva cogliere l'essenza della natura smaregliana bisognava accentrare l'interesse proprio sulle parti sentimentalmente più modulate. E che il lirismo sia l'elemento primo della visione poetica del musicista appare evidente da un esame complessivo delle opere che seguono al «Vassallo» nelle quali si può più facilmente scoprire un costante allargamento del sentimento lirico verso orizzonti sempre più vasti tanto che già in «Falena» questo sentimento coinvolge non solo i personaggi, ma anche l'ambiente che li circonda; anzi quest'ambiente viene definito implicitamente partecipe dei caratteri emotivi manifestamente presenti nelle persone del dramma: e quando il musicista raggiunge questa identificazione sentimentale, allora (e si pensi allo stupendo finale del secondo atto di «Falena») ci troviamo di fronte alla forma artistica perfetta.

* * *

In che cosa consiste il lirismo smaregliano? Voler rispondere compiutamente al quesito significherebbe ripercorrere analiticamente i singoli momenti dell'intuizione, studiarne le forme melodiche armoniche e ritmiche e quindi, ricomposto il linguaggio nella sua unità, cercare di definirne la corrispondenza ad un particolare clima poetico. Ma dal momento che un simile lavoro, dove lo studio filologico del testo assumerebbe primaria importanza, supererebbe i limiti della nostra ricerca, ci limiteremo a segnalare i punti di «Vassallo di Szigeth» e «Cornill Schut» in cui ci sembra che più scopertamente si siano manifestate le tendenze espressive del musicista.

Già Hanslick aveva affermato che le intuizioni migliori del «Vassallo di Szigeth» erano rappresentate dal tema di Andor in Si bem. (Dolce Vision), da quello di Milos in Fa (Sentirla fremer tra le mie braccia) e da quello di Naja in La (Qui fummo un giorno). Né l'illustre critico si sbagliava: la felicità della melodia svolgentesi lungo un percorso cromatico che dà fluidità all'andamento della linea, si unisce alla tensione armonica e ritmica. La saldezza dei rapporti e soprattutto l'intima spontaneità del canto dove ogni accordo sembra presagire i successivi, presenti in questi temi, danno ad essi una pregnanza musicale già valida anche astraendo dalla loro funzione nell'economia generale del dramma. Ora è estremamente significativo che l'istinto musicale di Smareglia si sia più compiutamente affermato proprio quando si trattava non già di delineare un contrasto fra potenze tra loro estranee, bensì di portare alla luce un'analisi del singolo soggetto sentimentale.

Il canto di Andor,

ben più compiutamente che non i poveri versi (Dolce vision divina tutto appare / o tu fanciulla col tuo bianco vel / tra gli splendori e canti dell'altare / mi sembri un angiol che m'adduce al ciel) esprime lo slancio di un'anima che vuol annullarsi nell'estasi amorosa, che sente urgere dentro di sé una forza impetuosa e non può esprimerla, che dalla tensione del sentimento viene nello stesso tempo esaltata e frenata: tutto ciò il percorso della linea, procedente a scatti e riprese, lo lascia intendere: e l'ascoltatore intuisce subito quale potenza passionale il musicista ha immaginato nell'amore di Andor.

La stessa immediatezza semantica è nel tema di Milos.

In questo caso la brama carnale si è sostituita al casto amore. La sensualità, dapprima lentamente affiorante, prorompe alla fine della canzone quando lo spunto iniziale viene ripreso integralmente nella sua linea ritmica, ma variato nella melodia e soprattutto nei complessi armonici inturgiditi dall'inserimento di nuove parti, quasi polifonicamente operanti, nello schema armonico dell'esposizione; e dal turgere dell'armonia viene ricreata l'eccitazione sensuale cui il filtro di Rolf ha condotto Milos. Anche qui, come nel canto di Andor che abbiamo visto, l'inconscio in cui affonda la vita del sentimento viene progressi-

vamente enucleato dalla cellula generatrice e il personaggio tanto più compiutamente si esprime quanto più dimentica la sua volontà e si rigenera nell'impulso. Il crescere della tensione musicale corrisponde quindi al crescendo della passione e dalla profondità del personaggio vien tratta alla superficie la potenzialità espressiva che gli è propria.

Diversa nello spirito è la canzone di Naja nel secondo atto.
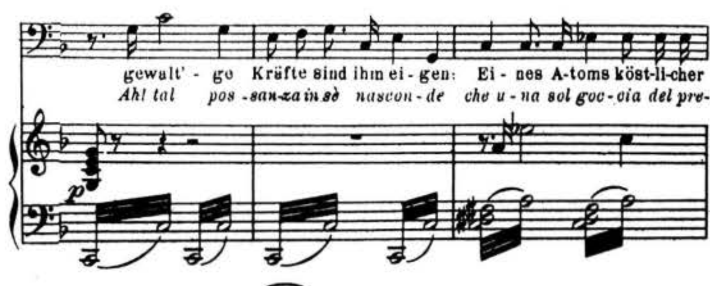
Andante. (♩= 58)
Naja.
Wir sind der - einst zu - sam - men hier ge - trof - fen,
Qui fum-mo un gior-no stan - chi del - la dan - za,
p

La giovane ricorda con tristezza il suo incontro con Andor, i primi segni dell'amore, la serenità e la gioia che le venivano dal sentimento appena sorto. Ma l'inganno di Milos le ha tolto la purezza e con essa ogni possibilità di riacquistare il bene perduto. Tutto ciò è detto in un tono accorato, ma nello stesso tempo distaccato; la lentezza del movimento derivante dalla distensione delle figure ritmiche e l'atmosfera di staticità ottenuta attraverso la severa armonizzazione significano chiaramente che i ricordi non suscitano in Naja quell'impeto passionale che sarebbe naturale attendersi: la giovane guarda il passato come non le appartenesse e si sente ormai estranea a quanto racconta.

Malgrado la diversità degli stati psicologici espressi è possibile trovare in questi tre episodi un elemento comune. Si noti infatti che tanto Andor, quanto Milos e Naja hanno abdicato alla loro volontà e si sono separati dalla loro esistenza contingente per riferirsi a quella sentimentalità che generalmente resta inespressa. Smareglia si è quindi interessato solo alle reazioni profonde che la passione poteva provocare nell'animo del personaggio ed ha voluto condurne la psicologia alla rottura con la realtà manifesta per riferirla ad un'altra più vera perché più aderente. Questa tendenza del musicista può in parte esser fatta risalire alla lezione del wagnerismo, in parte alla generica impostazione culturale che egli aveva assorbito dal suo tempo; ma è fondamentalmente la sua natura musicale a spingerlo ad abbandonare il plasticismo tradizionale e a considerare la vita dell'uomo come il complesso di una serie di impulsi che non si sottopongono alla volontà, ma anzi ad essa si contrappongono vittoriosamente. L'uomo da una parte diventa l'elemento centrale della visione smaregliana, ed è l'uomo inteso come cosmo, che in ogni momento può trasfigurarsi; ma dall'altra esso viene anche dissolto in stati psicologici che possono sostenersi
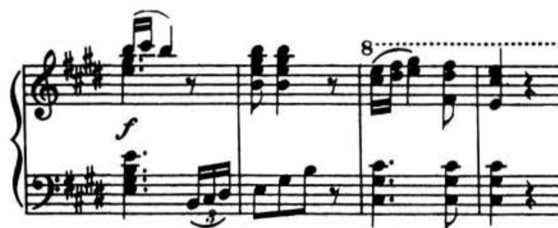
finché si sostiene il dominio della passione che in quel momento agisce: in sostanza il soggetto vive come ente riflesso che non potrà mai aspirare ad una sua individualità immutabile, ma esiste in quanto è reale la sfera indistinta da cui nascono le sue passioni.

Il riferimento alla psicologia conduce il musicista ad un'unità tematica e sentimentale che spiega il fatto, già rilevato dallo Hanslick che i personaggi si muovono e si esprimono in modi sostanzialmente uguali. L'unità del dramma dovrebbe risultare quindi proprio dalla riduzione dei singoli momenti psicologici all'atmosfera indistinta da cui sorgono, sì che tutta l'espressione diventerebbe astratta dalla realtà e circonfusa d'un senso di allucinata immaterialità. Nel «Vassallo di Szigeth» tale unità non è raggiunta perché il musicista, che soffre in alcuni punti del gravame di una tradizione già scontata, non ha ancora il respiro sufficiente per mantenere coerentemente tesa ed operante l'impostazione psicologizzante. Ché se Andor e Milos e Naja sono personaggi svolti con notevole consequenzialità e mantenuti sospesi tra la realtà ed il sogno, l'incertezza musicale con cui viene tratteggiata la figura di Rolf, che pure è quegli che determina l'azione, porta una nota incoerente con il carattere sentimentale che Smareglia aveva pensato di dare al dramma. Infatti nel primo atto è affidato a Rolf un minaccioso tema
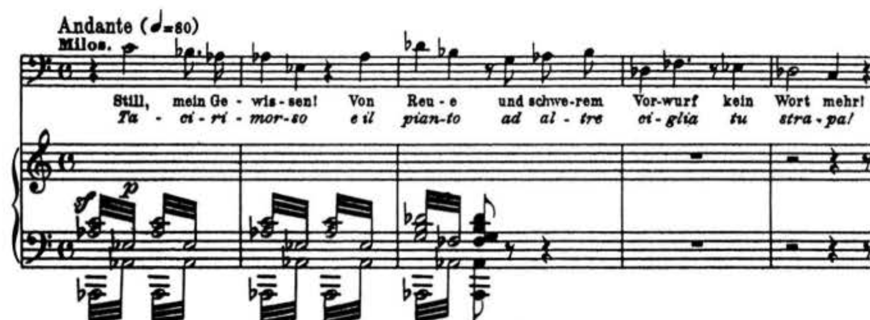


che ricomparirà nel finale dell'opera a significare il trionfo del Vassallo. Questo tema è ottenuto con la scomposizione dell'accordo di Do maggiore: la successione delle note secondo intervalli lati e la conseguente assenza di legami melodici che ne ammorbidiscano la cruda elementarità, introducono in questo canto il senso del vuoto, la coscienza di una forza oscura ed immateriale che trascende l'umanità e rappresenta l'incarnazione simbolica del male. Rolf è quindi concepito come concretizzazione di quella fatalità che grava sulla vicenda e sotto il cui segno si svolge tutto il terzo atto inquadrato entro questo tema riportato in Sol minore. Del resto questa impostazione fatalistica, togliendo ai personaggi una possibilità di autodeterminazione, favoriva un'analisi in senso introspettivo dal momento che, essendo limitati nella volontà, i personaggi erano capaci soltanto di inconscie reazioni psicologiche. Con tale in-

terpretazione simbolistica è però in contrasto la potente umanità e la sicura concretezza che il personaggio assume nell'ultima scena nell'opera: affermando il suo diritto alla vendetta e rallegrandosi per essa, Rolf diventa capace di una passione violenta che lo riconduce al livello umano, e sia pure d'una umanità ingigantita: questo suo adeguamento agli altri personaggi non è soltanto chiarito dall'impulso del canto, che si svolge cromaticamente come quello di Andor e di Milos, ma è asseverato anche dall'agitato commento orchestrale che, impostato su una serie di progressioni armoniche (il cui crescendo segue una forma wagneriana) e martellato attraverso una scansione ritmica sempre più serrata, suscita un senso di tensione che trova sfogo solo nelle ultime battute dell'atto dove, nella tonalità fondamentale di Sol minore, risuona per l'ultima volta il tema del destino. L'alternanza fra valore passionale e valore simbolico della figura di Rolf fa sì che il personaggio non sia ben chiarito nella sua sfera psicologica tanto che diventa difficile comprendere se egli agisce sotto la spinta di una volontà o perché invece personificazione di una forza trascendente; e che il compositore non abbia approfondito questo personaggio, del resto poco chiarito dal testo e che solo attraverso la musica trova la sua vitalità, nel quale sono offerte le maggiori possibilità di plasticismo, è un elemento che conferma quanto abbiamo già detto sull'indirizzo psicologizzante della musicalità smaregliana. Né questa è l'unica incertezza che appare nella condotta del dramma. Male s'accordano con la profondità dell'analisi sentimentale le pagine del primo atto in cui un ampio corale vuol ricreare l'atmosfera religiosa, ma dove il magistrale uso della polifonia studiata sull'esempio classico risente di un certo accademismo. Né più aderenti allo spirito drammatico dell'opera sono le parti descrittive del secondo atto: la continuità di sviluppo, la saldezza della costruzione, la vigoria del movimento non sono sufficienti a mascherare un'intrinseca povertà dell'invenzione melodica. E lo stesse «danze ungheresi» non si inquadrano in un panorama generale ma restano limitate a valore episodico e non sono più che un ottimo spunto coloristico e un pretesto del musicista per mostrare il suo talento sinfonico. Anzi, come è stato anche da altri osservato, manca in esse quel deciso colore nazionale che avrebbe almeno definito un ambiente folcloristico, ché la ripresa di ritmi di czarda non trova una puntuale corrispondenza nell'armonizzazione che talvolta scivola verso modi, più che ungheresi, boemi.



Possiamo anzi dire che Smareglia fu condotto ad inserire queste danze per ottemperare ad una convenzione del teatro italiano che voleva rendere più varia l'opera attraverso un'azione coreografica. E cedimenti a una tradizione deteriore si possono trovare anche in altre parti, specialmente nei recitativi, non ancora orientati verso un'interpretazione sentita della parola ma costruiti su schemi di maniera.



La compresenza nell'opera di elementi tradizionali accanto a spunti d'avanguardia, ci permette di affermare che il «Vassallo di Szigeth» manca di unità, che alcune intuizioni profonde sono inserite in un discorso non sempre corrispondente ad una commozione del musicista e che troppo spesso pagine costruite con grande saldezza sono prive di una sostanza poetica che dia loro un significato artistico.
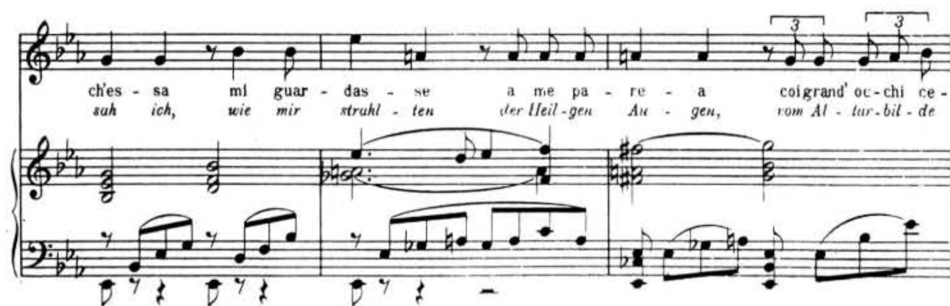
In questo senso «Cornill Schut» rappresenta un grande passo compiuto dal compositore verso l'autocoscienza. In quest'opera i due personaggi principali, Cornill ed Elisabetta, riassumono i valori sentimentali della vicenda. Le altre figure, Hals, Craesbecke, Gertrud e Kettel, sono di volta in volta esponenti di una coralità che fa da sfondo alla vicenda dei protagonisti. In sostanza i personaggi secondari non presentano evoluzioni sentimentali: anzi, essi raffigurano tipi fissi che acquistano una loro vivacità in quanto sono partecipi dell'ambiente. E, sia detto per inciso, è indegno che il librettista si sia servito di nomi gloriosi come quello di Hals per indicare personaggi così poveri di contenuto spirituale quando addirittura non sono ridotti (ed è il caso di Teniers) alla funzione di semplice comparsa. Tuttavia la coralità cui conduce l'indistinzione dei personaggi di secondo piano, e che è costantemente presente in quest'opera, permette una omogeneità e una coerenza di impostazione che nel «Vassallo» non sono riscontrabili; diremo anzi che il titolo di «Pittori fiamminghi» che Smareglia ha voluto dare alla seconda edizione dell'opera è forse più consono al carattere di questo melodramma proprio perché così vien posto l'accento sull'ambiente in cui si svolge l'azione. Che l'ambiente assuma grande importanza lo dimostrano le molte parti d'assieme presenti nell'opera: quando nel

primo atto Gertrud narra la fine dell'amore di Cornill, essa non si isola da chi la circonda ma anzi canta proprio in funzione di chi l'ascolta, nulla di nuovo rivelando a se stessa; e la serena melodia del suo canto, nella quale è compresa l'individuazione del personaggio, pur essendo conchiusa nella sua forma tripartita, non si stacca dall'atmosfera musicale che fino a quel momento domina la scena. Così la Kermesse del secondo atto, a differenza delle «danze ungheresi» del «Vassallo» che si pongono come brano a sé, ha una funzione che non è soltanto coloristica (anche se pensiamo che l'interesse primo di Smareglia nel comporre questa pagina fosse eminentemente decorativo), ma serve anche a determinare un clima sentimentale dal quale il canto di Elisabetta e Cornill otterrà maggior risalto. Ed ancora nel terzo atto il conflitto fra chiostro ed amore che si combatte nell'animo di Elisabetta è determinato dalla risonanza che nella giovane provoca il coro delle monache inteso come esponente di un ambiente e della mortificazione degli istinti entro di esso. Né la coralità di «Cornill Schut» va intesa in senso stretto come partecipazione attiva della collettività nello sviluppo dell'azione; essa va intesa con quel senso genericamente comprensivo che tende ad identificare il sentimento con gli aspetti esterni delle cose; onde deriva il sapido naturalismo interpretato come partecipazione della natura ai moti sentimentali dei personaggi.

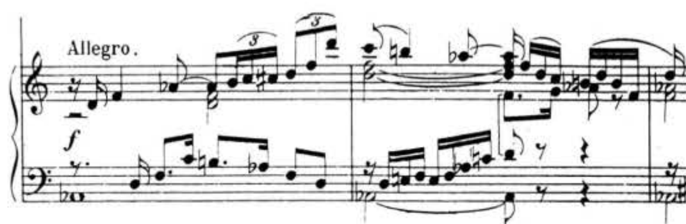
In contrasto con questo senso corale si pone l'introspezione psicologica dei personaggi; in verità soltanto Cornill ed Elisabetta sono sottoposti all'analisi del compositore; ma ciò permette che il loro sentimento sia posto in maggior rilievo tanto da costituire l'elemento di equilibrio con il descrittivismo relativo agli altri personaggi ed in genere alle situazioni estranee agli amanti. In effetti questi ultimi sono musicalmente vivi proprio in quanto si distaccano dal contesto dell'azione e agiscono al di fuori di essa. L'azione alternata di coralità ed individualismo rende possibile uno svolgimento drammatico quanto mai vario dal momento che la forza raffigurativa dipende proprio dal rapporto che di volta in volta viene istituito fra i due elementi. Perciò ognuno dei tre duetti tra Cornill ed Elisabetta che, uno per atto, sono presenti nell'opera, pur essendo determinato nella profondità della sua indagine da un isolamento delle persone in un loro mondo esclusivo, tuttavia, in quanto porta implicito il ricordo della situazione ambientale da cui è nato, significa un momento psicologico particolare. Assistiamo quindi ad un'apparente inversione dei rapporti d'azione; l'impostazione individualista, facendo perno sull'impulsività dell'inconscio, riconduce queste pagine ad un'atmosfera poetica unitaria, mentre la differenziazione dei momenti sentimentali è affidata alla coralità ed al suo intervento, sia pure in forma riflessa nella vicenda dei protagonisti.

Nel poetico duetto del primo atto si possono distinguere due diversi momenti sentimentali intervallati da un'ampia pagina recitativa. Nel primo momento si vuol alludere all'incertezza di Elisabetta che non si è ancora resa ben conto dei suoi sentimenti verso Cornill, mentre questi le oppone l'ardenza della sua passione. È interessante osservare come questi due stati d'animo trova-

no espressione musicale. La curva del canto di Elisabetta è tracciata con delicata modulazione: gli intervalli a volte lievemente scivolanti per semitono, conferiscono alla linea un andamento ondeggiante e quasi incerto nella sua traiettoria: e questa incertezza è confermata dall'insistenza su una tessitura centrale da cui raramente la voce si allontana quasi cercando la possibilità di liberarsi dal profondo legame che l'àncora alle armonie dell'orchestra. In contrasto con la voce si pone lo sviluppo orchestrale nel quale anzi risiede l'interesse principale delle scena: infatti dall'orchestra affiora un tema
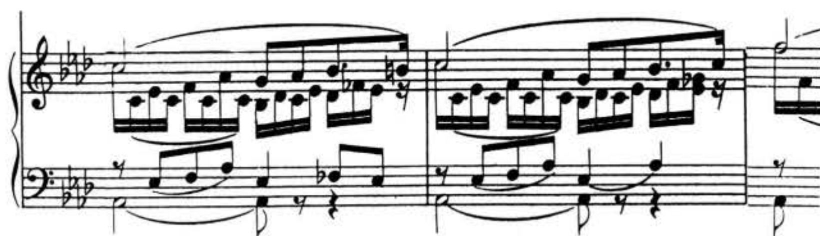


che con la ascensionalità della linea, con la chiarezza dell'impostazione melodica, con la decisione della scansione ritmica afferma la presenza di uno slancio potenziale che via via si estrinseca attraverso progressioni cromatiche e figure ritmiche sempre più intense, fino a congiungersi con l'agitazione del motivo di Cornill. Anche questo motivo è presentato dall'orchestra: in essa infatti compare un tema,



ottenuto dalla scomposizione di un accordo di settima diminuita, che ricava tutta la sua pregnanza dalla convulsa dinamica ritmica; attraverso sincopi, valori puntati e gruppi irregolari il ritmo determina una linea frastagliata che continuamente si innalza e ricade, ogni volta rinnovando la sua energia; con l'insistenza sull'accordo diminuito viene suggerita la compressione del sentimento che Cornill invano vorrebbe esprimere liberandosi dal tumulto passionale che lo agita. Nella tensione espressa dall'orchestra si inserisce il dialogo delle voci

che, immergendosi nel tessuto sinfonico, si annullano nella passione e si incontrano in un unico clima sentimentale. Si arriva così al secondo momento del duetto: in esso è ormai raggiunta la coscienza del sentimento non più contrastato e l'effusione lirica può estendersi liberamente. La pagina è imperniata su un bellissimo tema



che con la curva ascendente, la continuità della linea, la fluidità derivata dai discreti cromatismi delle parti interne, si pone come esponente di una serena e commossa partecipazione del personaggio ad un pacato clima amoroso. Un senso di felicità risulta dalla trasparenza della partitura: la melodia sgorga spontanea, mai offuscata dall'armonia del fondo sinfonico, ma anzi elemento unico dell'espressione sentimentale; e l'intensità del canto non significa intorbidamento della poesia, ma soltanto luminosa interpretazione di un diffuso calore affettivo. E la pagina si conclude con una descrizione di colore serale: i sentimenti nella natura si immergono e i personaggi trascendono la loro essenza fisica per arrivare ai limiti dell'universalità.

Diversa è l'intuizione nel duetto del secondo atto: Cornill cede al richiamo dei compagni ed abbandona Elisabetta. Il contrasto fra i due personaggi è il contrasto fra due ideali: all'amore della giovane il pittore contrappone l'esaltazione per la gloria. L'urto fra i due sentimenti è violento ed assume toni drammatici. Ma, si noti, l'accento non è posto sulla volontà dell'individuo bensì su una sua condizione irriflessa: tanto Cornill quando Elisabetta agiscono sotto la spinta di uno stato morboso sì che essi non fanno alcuno sforzo di reciproca comprensione. In questo senso essi sono distanti fra loro ed anzi si isolano ognuno nel suo mondo, escavando in questo fino a trarne toni di epica grandezza che pur belli in sé turbano alquanto il carattere sostanzialmente intimo del dramma. Soprattutto il tema di Cornill[66]

[66] È un tema già appartenuto alla «Bianca»; e Smareglia, sia perché ne riconosceva la funzionalità drammatica, sia perché era convinto della bellezza di quest'idea, non ha esitato a servirsene.

su cui si articola la scena del commiato, denuncia attraverso la sua precisione icastica (nella quale si indovina una origine classica, tanto che vien fatto di pensare a certi temi di Beethoven) l'esaltazione bruciante che sente di superare ogni ostacolo: lo scatto ritmico della frase agisce come un impulso ascendente che supera il fatto contingente da cui è originato per risolverlo in simbolo di una potenza trascendentale. Ancora una volta Smareglia ha raggiunto la concretizzazione del personaggio attraverso il riferimento ad una sensibilità intima che trova le sue ragioni in una condizione inconscia che manifesta quanto di più valido l'individuo racchiude in sé. Ma se nel primo atto l'isolamento dei due protagonisti fa dimenticare l'ambiente che li circonda al punto che l'espressione dei loro moti sentimentali è amplificata sino ad essere l'unica forza che agisce in quel momento e che anzi coinvolge anche le cose estranee, qui la coralità dei pittori è presente ed operante tanto da costituire un'alternativa all'interesse interpretativo del musicista. Perciò il ripiegamento dei due amanti su se stessi, specialmente di Elisabetta, assume un significato di nota intimista: l'intuizione psicologica è circoscritta all'individuo e non riesce a comunicare con l'esterno. Questa particolare nota intimista è già presente nella bella romanza di Elisabetta «Morran pe' i margini»:

Su un fondo armonico semplicissimo e un ritmo sempre uguale si snoda una frase che sembra non avere limiti, ma, quasi melodia infinita, continua senza arresti fra morbide volute. I nessi armonici semplicissimi e svolti per lo più su un lungo pedale di La bemolle, mantengono il tono su un metro di chiara e dolce discorsività, e solo a tratti qualche dissonanza accenna discretamente all'angoscia rattenuta che tormenta la giovane che sta per essere abbandonata. Una bella intuizione, e mantenendosi coerente con l'impostazione generale dell'opera, Smareglia ha qui evitato i modi concitati e retorici che la situazione poteva suggerire ed ha preferito far intuire in questo caso il dramma di chi si strugge in silenzio.
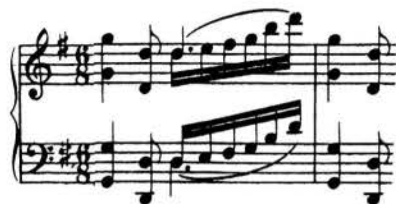
Il duetto del terzo atto non ha l'ampiezza di svolgimento che hanno quelli degli atti precedenti. Esso in fondo è concepito come un breve inserto passionale in quell'atmosfera severa che dà significato all'atto. Inoltre, trattandosi di descrivere il risorgere di quel sentimento che già nel primo atto si era manifestato, neppur musicalmente si trova qui una parola nuova ché anzi il musicista ripresenta i due temi, di Cornill e di Elisabetta, che già avevano espresso la passionalità dei due giovani prima che si rivelasse pienamente il loro sentimento; perciò questa pagina è valida soprattutto in quanto è messa in rapporto con il senso della vanità delle cose umane, senso che costituisce l'idea principale dell'ultimo atto. Dal contrasto che deriva fra potenziamento dell'individuo attraverso la liberazione dell'impulso sentimentale e la sua mortificazione in una verità più pura e contemplativa, questo duetto assume un particolare valore espressivo, ché se nel primo atto la passione esaltava i protagonisti fino ad annullarli nella compenetrazione reciproca entro un dolce lirismo, qui essa è vista come una forza malefica che è bene soffocare. Né ciò è smentito dalla chiusa dell'opera quando l'orchestra ripropone il tema dell'amore comparso già nel primo atto; questo tema, che pur afferma il trionfo dalla passione, attraverso la quale ancora una volta Cornill si è rigenerato, non ha più il sapore idillico che gli abbiamo riconosciuto; è invece interpretato drammaticamente, significando la tragicità e la trascendenza dell'impulso sentimentale. Ma è soprattutto importante notare come l'individuazione psicologica via via cede ad un senso totale dell'immanenza di un fato al quale è inutile cercare di sottrarsi. Da questo spirito fatalistico i personaggi ricavano la loro realtà e tanto più essi sono concreti quanto più si affidano al destino. Predestinati nelle loro azioni essi devono necessariamente ricercare la loro individualità nel profondo di se stessi per ritrovare la propria indipendenza.

Questo è il significato che si può attribuire all'interpretazione psicologizzante che Smareglia ha seguito nella definizione delle sue creature. Ed anche se egli non si è posto il problema in termini così chiari, resta il fatto che in «Cornill Schut», come già in «Vassallo di Szigeth», la nota analitica presiede all'intuizione musicale del compositore; da questa tendenza all'analisi deriva il particolare intimismo di cui si sostanzia la liricità dei personaggi smaregliani.
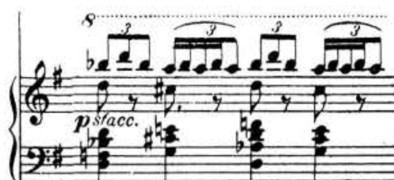
Chiarita la tendenzialità verso l'espressione di stati inconsci, poeticamente rivissuti, va però subito aggiunto che il lirismo smaregliano non si manifesta

soltanto quando il Maestro si impegna nella descrizione di stati psicologici individuali: la natura del musicista è sempre rivolta verso l'espressione sognante o comunque sentimentalmente modulata anche quando l'interesse converge su fattori drammatici marginali. L'artista, in ciò pienamente romantico, trova che ogni cosa ha un suo valore espressivo e vuol riportare questo pansentimentalismo nella sua musica. La natura in primo luogo, ma anche l'ambiente umano che contorna la vicenda, sono guardati dal compositore con occhio attento perché Smareglia vorrebbe penetrare il significato affettivo di ogni fenomeno: da ciò deriva il descrittivismo più o meno presente in tutte le opere smaregliane e che in «Oceana» trova il suo massimo sviluppo.

Più che in «Vassallo» dove le pagine pseudofolcloristiche non nascondono la loro occasionalità, un'esigenza descrittiva si manifesta in «Cornill Schut» dove ogni atto è caratterizzato dalla raffigurazione di un particolare ambiente. Il circolo dei pittori fiamminghi è l'argomento del primo atto. Abbiamo già osservato come non sia possibile trovare in questa rappresentazione una qualsiasi consistenza storica. Tuttavia nei riguardi del dramma ciò non ha molta importanza dal momento che al musicista interessava soltanto di arrivare alla caratterizzazione di un ambiente senza problemi da cui l'impeto passionale di Cornill ed Elisabetta ricevesse per contrasto maggior rilievo. In questo senso non c'è differenza fra l'allegro Craesbecke, il filosofeggiante Hals e l'ingenua Gertrud: questi tre personaggi, gli unici che spiccano dal gruppo, hanno il medesimo concetto della vita che essi intendono come supina accettazione di esigenze materiali: e il bisogno di un ideale di gloria proclamato da Hals ha la stessa materialità della candida sensualità di Gertrud e dell'amore per il vino di Craesbecke. Questa equivalenza di personaggi è musicalmente denunciata dalla persistenza del tema dei pittori



lungo tutto l'arco dell'atto. Soltanto a Gertrud è concessa una maggiore individuazione: ogni sua entrata in scena è accompagnata da un tema gentilmente rimbalzante
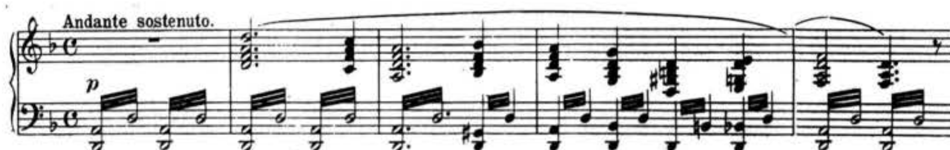


che nella sua semplicità risponde stupendamente alla figura ingenua e un poco sciocca della modella. Che una più scoperta caratterizzazione individuale nei personaggi secondari non fosse nelle intenzioni del musicista lo dimostra il fatto che egli non fa mai intervenire nell'azione uno solo di essi; il circolo è sempre compatto e mantiene nell'opera intera lo stesso spirito superficiale e gaudente con cui si è presentato e che soltanto la morte di Cornill riuscirà a scuotere.

Più completa è l'intuizione descrittiva nel secondo atto. Il musicista si è accostato alla natura ed è riuscito ad interpretarla con una mitezza di sentimento quasi virgiliana: tutti gli episodi idillici che si susseguono nella prima parte dell'atto denunciano la felicità dell'immersione nella natura. L'aria e la luce sono gli elementi primi di questa pittura dalle tinte lievi e delicate. Momenti di contemplazione estatica si alternano con momenti di vitalità; ma la vita non è mai tumultuosa ma anzi sentita con classica compostezza. La felicità panica delle cose trova un corrispondente nella letizia di Cornill e di Elisabetta: i due amanti sentono che il loro affetto rientra in un amore cosmico e godono di questa partecipazione. Nessuna differenza quindi fra il canto della vita e quello dell'amore: essi sono unificati da un comune senso di gioia e di serenità. Così alla fluidità coloristica nella descrizione della natura corrisponde la scioltezza del canto: nuove melodie, amorevolmente tornite, esprimono l'ineffabile sentimento che anima i protagonisti. Il dominio assoluto della linea melodica in tutte queste pagine idilliche sarebbe già sufficiente a dimostrare quanta serenità e quanta dolcezza si ritrova in questi brani; infatti l'orchestra interviene sempre discretamente, il più delle volte per sostenere la melodia della voce e per delineare il panorama naturalistico. Non c'è alcuna opposizione fra sinfonismo e vocalità: esponenti di sentimenti complementari, i due elementi si fondono in un unico tono poetico. In questo tono si inseriscono le festose pagine delle kermesse che significa l'amplificazione a tutta l'umanità di quella identificazione fra individuo e natura che Cornill ed Elisabetta, sotto la spinta dell'amore, hanno già raggiunto. Lo spirito rudemente popolaresco di questa kermesse deriva dalla interpretazione di un sentimento nella sua forma più immediata: il popolo gode la natura e la festeggia seguendo quei modi tradizionali attraverso i quali si esprime l'anima di una nazione. Assistiamo quindi in queste pagine ad un allargamento dell'orizzonte interpretativo smaregliano: qui è

già superata la dicotomia fra protagonisti ed ambiente che ancora operava nel primo atto dell'opera: Cornill ed Elisabetta conservano la loro individualità in quanto l'entusiasmo per la natura è filtrato attraverso la particolare psicologia dell'amore; ma comunque essi fanno parte di un ambiente generale che nella sua ampiezza ideale accoglie i singoli sentimenti riconducendoli ad una universalità che nello stesso tempo li potenzia e li annulla.

Ma il completo annullamento dell'individuo in una sensibilità che lo trascende, è raggiunto nel terzo atto, il meglio riuscito dell'opera. La severità dell'impostazione è subito enunciata dal tema iniziale



che, quasi al modo di un corale, introduce un senso di grandezza in cui l'istinto individuale è destinato a mortificarsi. E lungo tutto l'atto i due opposti sentimenti, scatto della sensibilità, superamento di essa nella trascendenza, si alternano e si sovrappongono: è raggiunta così una tensione interna in cui il ricordo del passato viene sublimato e viceversa il presente intorbidito. Abbiamo un chiaro esempio di ciò nell'entrata di Elisabetta. Il tema è lo stesso che abbiamo riconosciuto nel primo atto quando la giovane vuol chiarirsi la sua vocazione e che ricompare alla fine del secondo per significare la delusione amorosa; ma qui il trasporto in una tessitura più acuta, la rarefazione armonica e la diversità timbrica conferiscono a questa melodia un senso religioso che pure non annulla il ricordo erotico che in questo tema aveva avuto un simbolo. E se qualche brano, come il coro delle monache, tende a una fredda serenità, coerentemente domina in quest'atto il senso della sconfitta dell'individuo come volontà, sconfitta cui si oppone la libertà del sentimento che vuol determinarsi come condizione della vita. Ed in questa pregnanza dei due motivi nella loro contemporanea azione nella psicologia dell'individuo e soprattutto nel riferimento assoluto a questa atmosfera ambigua risiede il tono poetico di questo atto.

Anche in senso più ampio Smareglia ha dunque voluto risolvere il dramma in chiave sentimentale; quando come nel finale di «Cornill» egli è riuscito ad equilibrare coralità ed individualismo, la sua visione lirica si è concretata in un discorso musicale coerente e pertanto esteticamente valido.

«NOZZE ISTRIANE»

Vicina nel tempo ai due melodrammi esaminati, ma molto diversa da essi quanto allo spirito, è l'opera «Nozze istriane», composta su testo dell'Illica nell'estate del 1894 e rappresentata per la prima volta al Teatro Comunale di Trieste nel marzo successivo. Quest'opera fra tutte quelle del Maestro conta il maggior numero di rappresentazioni, e ad essa è più saldamente legata la fama del musicista.

Lo Smareglia, che si era trasferito a Dignano d'Istria, si era rivolto all'Illica perché questi gli costruisse un testo tratto dalla «Tentazione di S. Antonio» di Flaubert; e l'Illica lo aveva raggiunto sul posto per concertare con lui la struttura del libretto. Ma, giunto nella cittadina istriana, il suo collaboratore era rimasto affascinato dalla freschezza e dalla ricchezza folcloristica del luogo e pensò di scrivere un testo ambientato a Dignano in cui fosse rappresentata la vita dei suoi abitanti; ed avuta l'approvazione di Smareglia, in soli tre giorni stese il libretto che risultò uno dei più felici da lui composti.

La trama è molto semplice. Marussa, figlia di Menico, ama Lorenzo e ne è riamata. Ma alla sua mano aspira anche il ricco Nicola il quale si serve di Biagio, un vecchio intrigante, per convincere Menico a concedergli la figlia, e Biagio, facendo leva sull'avarizia di Menico, combina con costui il matrimonio. Marussa e Lorenzo, che non sanno niente dell'intrigo, si incontrano di nascosto e, promettendosi amore infinito, si scambiano due oggetti come pegno di fedeltà. Scoperti da Menico, invano dichiarano il loro amore: il vecchio non ne vuol sapere e caccia Lorenzo. Ma questi, imprudentemente confessa a Biagio il segreto dei pegni: il sensale ne parla a Menico ed ambedue si mettono a cercare l'oggetto che Lorenzo ha donato a Marussa; una volta trovatolo, lo fanno riavere, tramite una contadina di nome Luze, al giovane che, credendosi tradito, a sua volta restituisce il pegno avuto da Marussa. Biagio lo riconsegna alla giovane facendole credere che il suo fidanzato si sia innamorato di un'altra; Marussa ricorda disperatamente i momenti felici del suo amore e le belle parole che Lorenzo le aveva rivolto la sera della promessa; tuttavia, ferita nell'orgoglio, reagisce dichiarandosi pronta a sposare Nicola. Il fidanzamento viene celebrato

La copertina dello spartito Potpourri (1907) di «Nozze Istriane».



Un'altra immagine delle edizioni G. Schmidl dedicate all'opera «Nozze Istriane».

subito; tra l'allegria dei convitati Marussa e Nicola si scambiano la promessa; ma improvvisamente dalla strada risuonano le violente bottonate di Lorenzo.[67] Ma Marussa ama ancora il suo Lorenzo ed il giorno stesso delle nozze vorrebbe restituirgli il pegno che essa crede ancora in suo possesso, ma non lo trova e attraverso la testimonianza di Luze scopre l'inganno di cui è stata vittima; chiamato Lorenzo e rivelatagli la causa del fidanzamento con Nicola, gli propone di fuggire ma il giovane non vuol abbandonare la sua bella Dignano e impone di chiedere a Nicola di rinunciare al matrimonio. Ma Nicola rifiuta sia per gelosia che per orgoglio e la violenza del suo rifiuto provoca l'ira di Lorenzo che si scaglia contro di lui ma viene colpito a morte dal rivale; l'opera si chiude con la disperazione di Marussa e lo sgomento degli invitati alla festa di nozze.

Rispetto ai testi precedentemente musicati dallo Smareglia, questo di «Nozze istriane» è senza dubbio migliore. Non solo mancano qui quelle situazioni fumose che, specialmente nel «Vassallo di Szigeth» erano presenti; i personaggi sono sbozzati felicemente e mantengono una loro coerenza con il carattere istintivo con cui sono presentati. Menico è il vecchio padre egoista e avaro che soltanto quando intravede la possibilità di concludere un buon affare sposando la figlia a un giovane ricco senza dover sborsare la dote, sente rinascere il suo affetto paterno e vuol essere gentile con Marussa. Biagio è un individuo losco ed amorale, ma non malvagio: egli agisce solo per il suo interesse e non si cura del male che può provocare; perciò pur essendo l'elemento negativo nello sviluppo dell'azione è molto lontano dallo spirito maligno di Rolf nel «Vassallo» e piuttosto, per certi particolari, avvicinabile alla figura di Kezal, il sensale di matrimoni nella «Sposa venduta». Nicola è il giovane ricco e pazzo d'amore che preferisce una situazione equivoca piuttosto che rinunciare a Marussa e affrontare la derisione della gente; Luze, l'infelice contadina slava che la morte dell'amante ha lasciato sola con la sua creatura, uno strumento inconscio del destino. Questa tipizzazione, insistita nella giusta misura, dei personaggi di secondo piano, permette che ai due protagonisti sia dato il massimo rilievo: la contenuta, ma intimamente appassionata, Marussa e il focoso Lorenzo sono così circondati da una cornice policroma e movimentata in cui spesso interviene il coro a introdurre una nota folcloristica che per altro non si oppone come in «Vassallo» e in parte anche in «Cornill» allo spirito dell'opera, ma anzi si identifica con le esigenze musicali e drammatiche.

Alcuni elementi di questo libretto hanno fatto cadere qualche critica nell'equivoco di considerare «Nozze istriane» un'opera verista. È ben vero che il tema dell'amore contrastato, quello dell'intrigo, il riferimento ad un colore regionale e soprattuto la soluzione del dramma nell'assassinio, sono tutti elementi presenti nello stile operistico che, dopo «Cavalleria rusticana», si era imposto nei teatri italiani. Ma gioverà ricordare quanto abbiamo detto circa l'in-

[67] La bottonata è una forma popolare istriana di invettiva violenta (cfr.: V. LEVI. *Nozze*, cit., p. 33).

differenza dello Smareglia per il testo sottopostogli; in sostanza in «Nozze istriane», ancor più che in «Vassallo» ed in «Cornill Schut», si manifesta la tendenza del musicista ad ignorare i suggerimenti più scoperti che potevano venirgli dal testo per interpretare le situazioni secondo la particolare esigenza sentimentale, che in quel momento condizionava la sua visione lirica. Smareglia fu sempre indifferente alla parola adattandola, più che piegarla, alla linea musicale; ed a questa indifferenza va fatto risalire un uso della parola spesso in lotta con le leggi della prosodia, tanto che molte volte l'accento musicale non è corrispondente all'accento tonico, oppure vocali o nessi di lettere sono musicati con suoni e linee melodiche che normalmente presuppongono uno svolgimento più naturale. Anche questa incertezza prosodica, in verità molto più evidente nelle tre ultime opere in quanto l'interesse prevalentemente sinfonico costringe il musicista a collocare la parola indipendentemente dalle necessità dell'eufonia verbale, è un elemento che ci dà conferma dell'interesse prevalentemente musicale di Smareglia anche dove, per motivi di convenienza scenica, esso avrebbe dovuto cedere ad altre esigenze. Perciò riferirsi al libretto per voler giudicare l'opera alla luce di una determinata impostazione poetica, significherebbe in questo caso ricondurre la musica ad un clima cui essa in realtà non appartiene; in questo modo si vorrebbe presupporre all'opera una poetica drammatica non giustificata da esigenze musicali ma discendente da una teorizzazione astratta: naturalmente non trovando una rispondenza fra una presunta poetica e l'attuazione artistica, il giudizio (ed è il caso del Korngold) non può essere che negativo. Un esame, anche superficiale, della partitura di «Nozze istriane», dimostra con sufficiente chiarezza la lontananza dello Smareglia dal clima verista; e difficilmente la natura musicale smaregliana, così nobilmente articolata, così liricamente tesa, potrebbe essere avvicinata alla brutale aggressività di Mascagni, e ciò senza voler istituire un rapporto di valori. Anzi, proprio «Nozze istriane» è l'opera del Maestro che meno si presta ad essere ricondotta ad espressioni di altri musicisti, ove si prescinda dal sapiente cesello delle parti orchestrali, interesse strumentale questo che genericamente si può riferire all'esperienza del sinfonismo classico. Ma, non tenendo conto di questo fatto, del resto troppo marginale in quanto ristretto ad un significato tecnico, per il resto l'espressione musicale rappresenta la massima liberazione, o almeno il più alto superamento di ogni influsso sia italiano che tedesco: mai come in «Nozze istriane» il ricordo di Beethoven, Schumann, Wagner, significa soltanto acquisizione di un mezzo espressivo e suo trasferimento in un clima poetico e sentimentale altamente personale. «Nozze istriane» rappresentano un «unicum» non solo nel contesto della produzione smaregliana, ma addirittura nel più ampio panorama del melodramma italiano di quegli anni. Il valore di originalità di questa opera non ci sembra inferiore a quello delle opere di Mascagni, Leoncavallo, Puccini in quanto l'interpretazione trova qui modi che non furono di nessun altro musicista e che corrispondono ad una particolare concezione dell'arte. Proprio quando si avvicinava esterior-

mente a quel mondo verista che, per la ricerca dell'effetto immediato, aveva suscitato in lui una istintiva ostilità, Smareglia, con felice contraddizione, riusciva a comporre un'opera in cui il suo lirismo, investendo anche le piccole cose di ogni giorno, si esprimeva nella felicità della gioia istintiva della vita.

Non di verismo quindi bisogna parlare, motivo del resto criticamente già scontato, ma soltanto di realismo o, più precisamente, di «realismo lirico» nel senso che la natura intimista dello Smareglia ha unificato in un unico tono poetico i singoli aspetti del reale che hanno dato occasione alla sua musica. E veramente, a proposito di «Nozze istriane», si può parlare di realismo, in quanto tutta la vicenda è trapunta di illuminazioni del particolare che, trovando nella musica una puntuale corresponsione caratterizzante, testimoniano nello Smareglia un sano gusto dell'osservazione. Il realismo con cui sono trattate alcune pagine, come il temporalotto con cui si inizia l'opera o la scena dei giovani all'osteria, è possibile nella sua sostanza poetica in quanto esista la partecipazione dell'autore alla realtà del fatto; e questo spirito diventa addirittura bozzettistico nell'equilibrata e robusta scena del corteo nuziale, alla fine del primo atto, dove un gagliardo tema di villotta basta da solo a definire la natura e la ragione sentimentale dell'episodio. Né soltanto in questo senso, potremmo dire «figurativo», va inteso il realismo di «Nozze istriane»: esso agisce anche nell'ambito sentimentale in quanto la elementarità e la chiarezza aproblematica dei moti dell'animo fa sì che questi si rivelino nella loro essenza mai raggiungendo le esasperazioni psicologiche che abbiamo notato nelle opere precedenti e che conducevano a quell'esaltazione dell'indistinto e dell'immateriale in cui si generava l'allucinata irrealtà del personaggio. Le figure di «Nozze istriane» sono al contrario molto concrete e saldamente individuate: anche Marussa e Lorenzo, che pur sono i più soggetti a mutamenti di stati di animo, onde deriva la diversità delle loro espressioni, conservano tuttavia una loro unità caratteristica che non ha mai bisogno di essere indagata in profondità. Il melodramma scorre quindi sui piani di luminosità e di semplicità: la sicura caratterizzazione rende possibile una dialettica di situazioni che mantiene vivo l'interesse drammatico sì che giustamente Gianandrea Gavazzeni poteva osservare che «l'opera è la più teatralmente salda fra quante ne ha composte il musicista».[68]
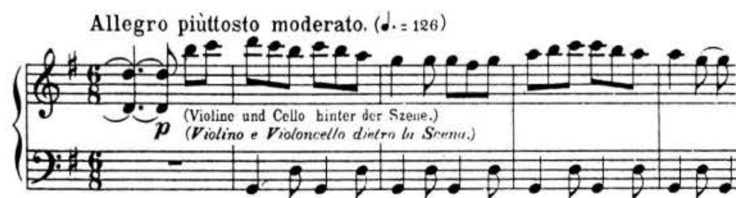
È bene però notare che questo senso drammatico di «Nozze istriane» non va considerato un ritorno del musicista verso le forme plastiche del melodramma tradizionale; ché, se eventualmente si può parlare di plasticismo, esso significa definizione puntuale dell'impulso affettivo e non già della volontà; in sostanza Smareglia, continuando sulla strada iniziata con il «Vassallo di Szigeth» si è interessato solo della natura sentimentale del personaggio e delle sue reazioni irriflesse. Ciò significa che la fresca inventività del musicista, originata da una felicità dell'intuizione che il Maestro non raggiungerà più in eguale misura, si svolge nel suo percorso vario e sempre elevato, aderendo alla

[68] *Rassegna Musicale Italiana*, 1954 (II).
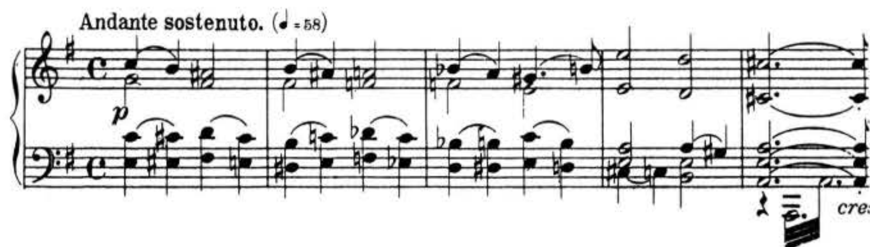


Figurini eseguiti per l'opera «Nozze Istriane». Sono tratti da una delle edizioni di C. Schmidl & C.° di Trieste.

necessità della caratterizzazione nell'ambito di un tono poetico eminentemente lirico. L'unità dell'opera sorge così dalla coerenza mantenuta nel conferire alla vicenda un particolare significato sentimentale, coerenza possibile soltanto se la musica accoglie in sé i valori simbolici e poetici dell'azione; ed effettivamente in «Nozze istriane» la musica diventa il fatto principale ed opera la sintesi degli elementi costitutivi, lirismo da una parte, realismo dall'altra, superando perfino quegli spunti presi dal folclore regionale i quali, in quanto dipendenti da una lunga tradizione ormai cristallizzata, meno si presterebbero ad inserirsi con piena adesione nel discorso espressivo dell'artista. Abbiamo un esempio di ciò nell'uso che Smareglia ha fatto del popolare tema di villotta che accompagna il corteo nuziale del primo atto.



Come è già stato osservato dal Levi[69] il tema, che nella sua presentazione ha funzione coloristica, viene in seguito ripreso come motivo drammatico di contrasto al fine di determinare una particolare atmosfera espressiva. Lo spunto bozzettistico viene quindi superato e ricondotto al tema generale del dramma sì che il suo significato non si esaurisce nell'occasionalità dell'episodio, ma si amplifica ad esponente sentimentale. L'importanza della musica come agente drammatico è anche dimostrata dalle vicende cui è sottoposto il tema dell'inganno
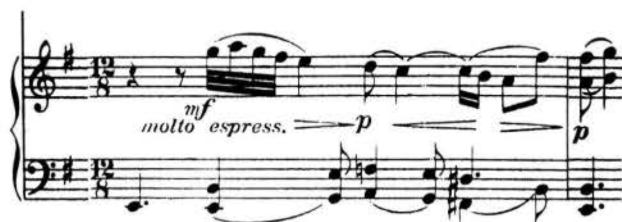


dove, seguendo una convenzione del teatro romantico, il cromatismo degli accordi con il loro moto strisciante vuole alludere all'ambiguità e malvagità del personaggio. Questo tema è già presente nel conciso preludio dell'opera, dove però ha soltanto un valore espositivo; ma nel terzo atto esso è ripreso con forza tragica ponendosi come termine di definizione sentimentale della scena tra

[69] V. Levi. *Nozze*, cit., p. 35.

Marussa e Nicola, scena che si svolge proprio sotto il segno di questo tema, al quale inutilmente si oppone l'aria della villotta anch'essa immersa in un'atmosfera minacciosa ottenuta con la cupa armonizzazione che le fa da sfondo.
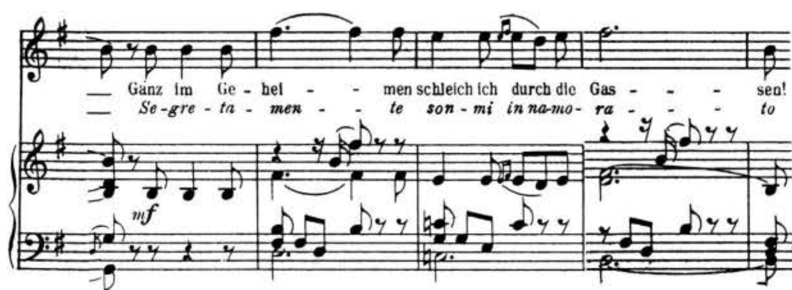
Del resto già il temporale all'inizio del primo atto, che pur offre lo spunto ad un momento realistico (per l'espressione del quale Smareglia ha ripreso alcuni modi della Sinfonia Pastorale di Beethoven) è valido più nel suo significato musicale che non in quello descrittivo; giustamente osserva il Levi[70] che «come episodio drammatico esso sarebbe affatto superfluo, se la musica non vi intervenisse con le sue ragioni più forti alle quali conviene arrendersi». In sostanza questa pagina serve di sfogo alla potenzialità strumentale che nel seguito dell'atto sarà contenuta in un'atmosfera piena di lirismo intimista. Ed ancora il colore locale supera il folclorismo per diventare espressione nell'episodio di Luze del primo atto. Lo stesso Smareglia aveva dichiarato che l'aver introdotto questo personaggio era soltanto dipeso da una necessità di variazione nel tono fondamentale dell'atto ed infatti il racconto dell'infelice contadina slava costituisce un dolente intermezzo nell'atmosfera luminosa. Ma è interessante vedere come il musicista sia riuscito a ottenere l'isolamento del personaggio. Introdotto dall'orchestra con un tema lentamente ripiegante su se stesso,



il racconto di Luze si articola in due momenti, il primo appoggiato su accordi prolungati i quali provocano un'insistenza tonale che blocca la linea del canto entro limiti intesi a impedire l'espansione e a indirizzare la musica verso modi rattenuti e dinamicamente compressi; il secondo (impostato sul pedale di Mi minore), dove alla linea del canto ritmicamente varia e melodicamente fluttuante si oppone un severo accompagnamento polifonico a tre parti che introduce un senso di astrazione nel quale il dolore espresso dalla voce si isola e ricava soltanto dai suoi nessi l'espressione struggente cui è teso. Ed è specialmente il canto a determinare una serie di modulazioni tonali che arrivate per breve spazio al Mi maggiore, dove più lacerante è la melodia, ripiegano sul fondamentale Mi minore in cui l'episodio si conclude sul tema introduttivo. Più che l'insistenza su una tonalità particolare, carattere questo dominante in

[70] *Ibidem*, p. 44.

tutta l'opera dove, come dice il Levi «una sorta di etica tonale presiede alla costruzione delle scene musicali»,[71] è la struttura interna a determinare l'isolamento dell'episodio dal resto dell'atto: il fatto che l'accompagnamento orchestrale sia affidato ai legni, mentre gli archi intervengono solo nelle battute introduttive e conclusive del brano, crea un clima timbrico che in tutta l'opera non sarà più ripreso, se non in qualche suo frammento, con ciò affermando l'eccezionalità dell'episodio nel contesto dell'azione; ed anche la particolare condotta della linea che cade stancamente, e la cui pulsazione è più intuita che espressa ma che poi sottostà a slanci improvvisi, si differenzia dall'ariosità del canto quale si manifesta in tutto l'atto e particolarmente nel bellissimo duetto fra Lorenzo e Marussa che segue all'episodio di Luze. È questa una pagina molto estesa in cui la copiosità dell'invenzione melodica, sgorgante fresca nello spirito della migliore tradizione italiana, si svolge in un unico vasto respiro. Il duetto è introdotto dalla serenata di Lorenzo



il cui testo costituisce una fedele traduzione di una poesia popolare dell'area rovignese,[72] una melodia che pur contenuta inizialmente nel giro di una quinta, scatta costante verso l'alto grazie all'iterazione dell'intervallo ascendente, e si esalta del suo stesso empito via via elevando la tessitura quanto più la passione cresce. Ma la presenza di un impeto passionale non diminuisce il candore del sentimento al quale si intona anche l'armonizzazione con le frequenti quinte parallele spiranti un senso di arcaica ingenuità. E l'incontro dei due giovani è sottolineato da una dolce melodia,
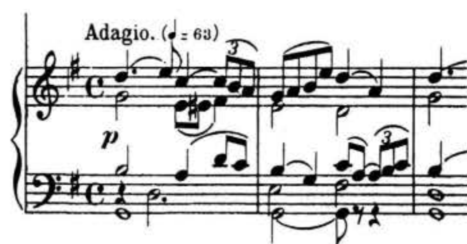
[71] *Ibidem*, p. 41.

[72] *Ibidem*, p. 34-35.

che, pur essendo una funzione di raccordo, mantiene l'unità melodica della scena insinuando la sua linea piana in un tessuto armonico in cui l'insistenza del ritmo sincopato porta un'agitazione contenuta che scoppia una prima volta nell'appassionata aria di Lorenzo «Marussa bella mi vuoi far morire» per riprendere il suo cammino verso il palpitante episodio in La bemolle maggiore.

Qui alla linea turgida dal ritmo sempre precipitosamente teso in avanti, quasi a ricercare la pienezza dell'espressione, risponde la calma melodia di Marussa

che con un giro melodico vastissimo conduce al tema del giuramento d'amore. Questo tema



è l'unico, fra tutte le melodie del lungo duetto, che saranno ripresentate al secondo atto durante la rievocazione di Marussa, cui Smareglia ha affidato una funzione drammatica ed evocativa in quanto esso risuona anche quando Marussa confessa al padre il suo amore, quando Biagio ritrova il pegno di Lorenzo, infine quando, disperata e supplicante, ella si getta ai piedi dell'uomo che non ama. Questo tema può anzi essere considerato il motivo conduttore dell'opera, molto più che non quello delle bottonate e quello dell'inganno che pur costituiscono le due idee alternantisi nel preludio. La polifonia, già presente nell'episodio di Luze, interviene una seconda volta nella situazione musicale: ma qui essa non è affatto espressiva di un'astrazione del sentimento entro una misura che nel ferreo rigore delle sue leggi supera la materialità ed arriva alla trascendenza: essa invece è caldamente umana ed investe nella sua ampiezza i personaggi che fino a quel momento, pur tendendo l'uno verso l'altro, erano rimasti estranei: trasportati dall'ondata espansiva di questa musica, si fondono intimamente cantando all'unisono la sublimità del loro sentimento. «Il Maestro non si è lasciato prender la mano dall'impostazione severa a cinque parti; con un'intuizione poetica, ha messo in luce il sentimento ingenuo da cui quell'atto, in se stesso solenne, è ispirato e ha serbato così alla musica la verità d'accento, la sua semplicità cordiale. La melodia si allarga, riprende con tonalità più calda, è riafferrata dalle voci sul palcoscenico, tocca il Si acuto e si ripiega per riposarsi a lungo sulla dominante del Sol maggiore».[73]

Questo duetto è il momento di massima espansione lirica della vicenda. I sentimenti dei protagonisti, pur nella loro intima pulsazione sono mantenuti su un tono di gioia istintiva: il flusso melodico che si rinnova di continuo porta ad una crescendo espressivo, senza mai uscire dalla cerchia di una calda intimità. Il rilievo è ottenuto mediante un approfondimento dell'atmosfera passionale che circonda lo svolgimento sentimentale del personaggio: è quindi nell'orchestra che va ricercata la misura dell'amplificazione del sentimento: via via che i personaggi diventano partecipi di una comune intuizione istintiva, l'or-
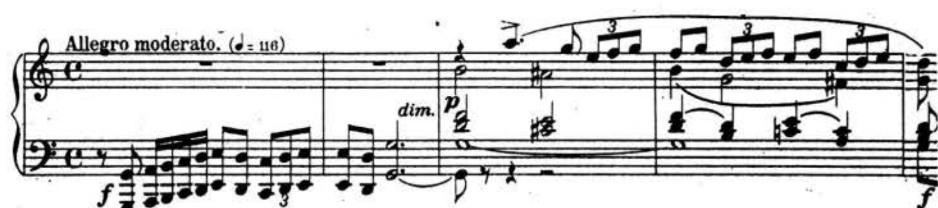
[73] *Ibidem*, p. 49.
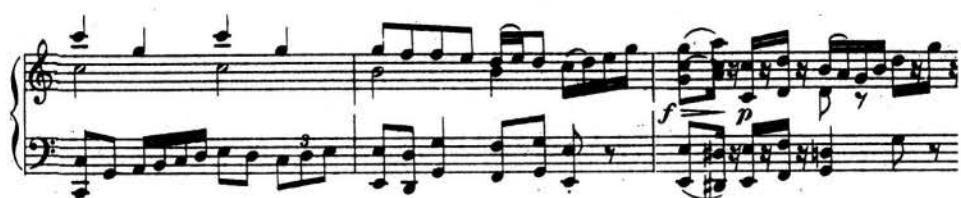


Nozze Istriane. Atto 1°: scenario della prima esecuzione avvenuta a Trieste nel 1895. Il bozzetto è opera del pittore Pietro Marchesi.

chestra si inturgidisce; alla vocalità, simbolo dell'individualismo, la strumentalità si oppone come esponente di un mondo patetico in cui il personaggio deve immergersi per restare concreto. Infatti la serenata di Lorenzo si sostiene prevalentemente su accordi degli archi che non hanno altro compito che quello di appoggiare il canto: i raddoppi del violoncello, del clarinetto e dell'oboe, non hanno funzione armonica, ma soltanto timbrica in quanto intervengono nei momenti culminanti del canto per conferire con il loro accento caloroso e penetrante, maggiore capacità espressiva alla melodia. Ma la linea melodica e lo sviluppo tonale sono affidati unicamente alla voce che assorbe tutto l'interesse del brano. Attraverso l'elementarità della strumentazione è ottenuto un senso di spazio che la voce può riempire del suo empito passionale affermando l'indipendenza di un sentimento libero ed entusiasta. Il personaggio è quindi individuato nel suo carattere esuberante e focoso al quale resterà coerentemente fedele in tutto il dramma; ché il progressivo ammorbidimento dell'espressione nel corso del duetto non significa una rinuncia all'impulsività del temperamento, ma soltanto un trapasso di esso a forza latente che determina inconsciamente l'esaltazione lirica. Nel successivo episodio dell'incontro fra Marussa e Lorenzo l'orchestra partecipa attivamente al discorso melodico: gli archi,

dapprima sommessamente, poi con maggior decisione, si animano nella figura sincopata che, nella sua iterazione, porta un senso di pulsazione contenuta. Progressivamente intervengono gli strumenti a fiato, dapprima con armonie tenute poi con figure ritmiche più mosse: il fagotto, il clarinetto e l'oboe, con le loro successive entrate amplificano l'orizzonte sinfonico conducendolo all'episodio in La bemolle. Qui alla sincope persistente negli archi si sovrappone un disegno dei legni che, senza turbare la linea del canto, ma anzi spesso rafforzandola all'ottava, ne amplificano la portata espressiva; ancora una volta la melodia domina incontrastata assommando tutti i valori sentimentali del dramma; ma essa non crea più il suo spazio né risolve l'atmosfera psicologica in quanto la presenza di un pur discreto strumentalismo, trasporta l'espressione in un clima più diffusivo. Più avanti, mentre Marussa confessa a Lorenzo l'intensità del suo amore, un allargamento sinfonico suscita una forza potenziale che trova sfogo nel momento, polifonicamente intenso, del giuramento. A questo punto l'orchestra diventa il personaggio principale dell'azione e nel respiro sinfonico è definito il filo sentimentale nel quale le voci si inseriscono. Il tema dominante è esposto dall'orchestra (archi, corni e fagotti) e appena più tardi è ripreso dalla voce: nel timbro quasi organistico che sorge dagli strumenti è ricreata un'atmosfera tesa e insieme pacificata in cui i sentimenti dei due personaggi possono confondersi in un impulso comune: cantando all'unisono lo stesso tema dell'orchestra, Marussa e Lorenzo sono diventati una cosa sola e vivono abdicando alla loro personalità per liberare il sentimento che li anima. Il realismo ha qui ceduto alla sua trasposizione lirica: la concretezza del personaggio è ottenuta solo con l'individuazione del suo sentimento; l'amore dei due giovani, abbandonandosi e lasciandosi trasportare da quell'atmosfera impulsiva che attorno ad essi si manifesta, diventa esponente psicologico di una realtà che non è meno concreta o meno valida di quella materiale. Appare quindi confermato quanto si diceva a proposito del lirismo introspettivo come condizione per l'unità dell'opera. Lo svolgimento in tanto è possibile in quanto i personaggi liberano i loro impulsi e attraverso di essi si incontrano. La caratterizzazione è quindi condotta sulla base dell'istintività individuale e la dinamica emotiva si è sostituita alla dinamica volontaria. In questo modo è possibile il trapasso dalla serenità fondamentale del primo atto, all'agitazione e alla passionalità del secondo, alla dolorosa tragicità del terzo. Finché ogni personaggio è inserito in una sfera psicologica affine al suo temperamento, esso non ha problemi, non è sottoposto ad urti e può esprimersi serenamente; si spiega così il tono prevalentemente gioioso del primo atto (naturalmente eccettuando l'episodio di Luze) e si spiega l'arguzia con cui Menico e Biagio si esprimono nella prima scena del secondo atto. È questa una pagina deliziosa per il bonario umorismo con cui è condotta. Il duetto è preceduto da un breve preludio sinfonico in cui vengono enunciate le due idee fondamentali, che, pur scomposte nei loro elementi, costituiscono i motivi conduttori della scena. Il primo tema



è costituito da due incisi: il primo riceve dalla linea melodica ascendente dal ritmo variatissimo, una leggerezza ed uno scatto che la grave tessitura e il timbro degli strumenti (fagotto, violoncelli, bassi) cui è affidato, sembrerebbero escludere; ma subito la decisione iniziale si ammorbidisce nel secondo inciso in cui il clarinetto espone una melodia piana e legatissima; in sole quattro battute sono enunciati la chiarezza sentimentale, la luminosità, lo spirito frizzante e la briosa grazia di questa scena. Il secondo tema,



in Do maggiore come il precedente, non presenta invece opposizioni interne; ad un primo spunto dal ritmo vigorosamente martellante e dalla gioiosa linea melodica cui l'iterato intervallo di quarta conferisce una festosa lievità, segue un altro inciso che conferma nella sua vibrante energia ritmica e nella guizzante linea quel senso di letizia che le battute precedenti avevano già introdotto.

Su queste due idee fondamentali si imposta il discorso musicale della scena tra Biagio e Menico. In essa colpisce anzitutto l'articolazione della partitura che, con la cesellata disposizione delle parti, denuncia nel compositore una classica sensibilità strumentale. Il ricorso tematico ha in questa pagina ampio sviluppo; frammenti dei due temi principali si rincorrono, si sovrappongono, creano contrasti agogici e con la loro continua presenza contribuiscono alla fluidità del discorso; esposti ora da uno strumento ora dall'altro, senza mutare la loro struttura melodica e ritmica, trovano nella diversità del timbro un'evidenza che di volta in volta conferisce ad essi nuova importanza e nuovo significato. Un accorto uso degli impasti timbrici, ottenuto attraverso l'accostamento di strumenti diversi, fa in modo che i coloriti non trasmodino mai, ma anzi si mantengano delicati e leggeri. Il ritmo balzante, in cui le quartine di sedicesimi introducono un senso di svelta eleganza, dà un tono di arguzia a questa pa-
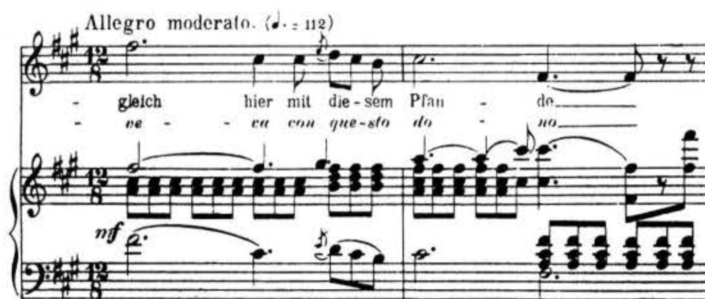


L'allestimento scenografico di «Nozze Istriane» nell'esecuzione del 1954 presso il Teatro Verdi di Trieste, con la direzione del M.° L. Toffolo.

gina in cui Smareglia ha profondamente rivissuto le esperienze del sinfonismo classico. In questo filigranato discorso si inseriscono le voci dei due bassi. Il rilievo in cui le voci sono poste ha un significato che trapassa l'importanza scenica: caratterizzando più una situazione di commedia che non i personaggi, ma lasciando questi ben scoperti in modo da subire l'azione del clima circostante, Smareglia ha forse voluto conferire ad essi un'individuazione più intima che si manifestasse soltanto in relazione all'episodio scenico. Ed infatti nel sapido duetto in Fa maggiore, pezzo che nella sua tripartizione si accosta al classicismo per certe sue movenze danzanti, l'incontro fra i due caratteri avviene concretamente sotto il segno di un equilibrato discorso sinfonico. Grazie alla freschezza dello svolgimento orchestrale in cui sono immersi e da dove traggono la loro realtà, tanto Biagio quanto Menico hanno perso quella odiosità che la loro azione può suscitare e, più che tramare un ignobile inganno, sembra stiano architettando una burla spiritosa. È lecito quindi l'accostamento, avanzato da qualche critico, di questa scena all'opera buffa ed in particolare a Rossini. La capacità del canto di inserirsi in un discorso strumentale puntuale e di caratterizzare i personaggi attraverso questo inserimento, fa pensare, pur ricordando l'enorme distanza che separa i compositori, alla scena tra don Bartolo e don Basilio nel secondo atto del «Barbiere di Siviglia». E se in Smareglia manca la «vis comica» del genio pesarese, tuttavia le bonomia con cui sono osservati Menico e Biagio non è molto lontana dalla simpatia che Rossini ha mostrato per i suoi personaggi. Quella caratterizzazione umoristica che già in «Cornill Schut», il nostro aveva tentato, cercando – invano – di presentare Craesbecke come un arguto buontempone qui è dunque più compiutamente raggiunta. Nutrito di

esempi classici Smareglia ha rivissuto il Settecento desumendo da esso la luminosità, la grazia, la freschezza, lo spirito di questa pagina; partecipe dell'ingenua spontaneità che il classicismo gli ha ispirato, sembra non vedere la malizia di queste figure e preferisce dipingerle, con senso quasi caricaturale, come due fantocci mossi da una mano scherzosa.

La trasparente atmosfera di euforia che informa questa scena viene però subito dispersa nelle pagine successive. Biagio ha trovato il dono di Lorenzo e lo consegna a Luze perché lo riporti al giovane e da lui si faccia restituire il pegno di Marussa. L'intervento di Luze nell'azione viene ricordato da una breve ripresa del tema in Mi minore del primo atto: ancora una volta questo tema ha una funzione isolante e nell'atmosfera raccolta che esso evoca si condensano le forze passionali che più tardi dovranno emergere. Quando Biagio fa credere a Marussa che Lorenzo l'abbia tradita, la giovane scoppia in accenti disperati. In un crescendo angoscioso ella ricorda i momenti felici culminati nel giuramento: concisamente sono ripresi i temi del duetto del primo atto, ma una diversa disposizione delle parti e mutamenti nell'armonizzazione ne trasformano il significato sentimentale. A proposito dell'allucinato ricordo della serenata, benissimo osserva il Levi: «riaffacciandosi in una prospettiva strumentale profondamente diversa – il canto è ora nel flauto in ottava col clarinetto, l'armonia dei fagotti, il pedale grave nel corno – il tema di reminiscenza ci dimostra quale varietà di risonanze esso possa far scaturire quando, come in questo caso, un'esigenza estetica ne giustifichi il ritorno».[74] Questo mutamento del significato sentimentale porta un accento di passionalità che nel primo atto non era nemmeno presentito. Dopo un'agitata ripresa dell'orchestra del tema del giuramento, al quale il tremolo dei secondi violini e delle viole dà una tensione fortissima, si arriva all'aria di Marussa in Fa diesis minore; uno dei centri drammatici dell'atto (il secondo è quello delle bottonate) e vocalmente il più efficace pezzo del soprano in tutta l'opera.



[74] *Ibidem*, p. 53.

Il brano si isola dal resto dell'opera per l'eccezionalità dell'accento. La voce domina e si svolge secondo una linea incisiva che non ha nulla in comune con la fluida espansione melodica degli altri episodi: i frequenti salti di intervallo conferiscono al canto uno slancio che diventa appassionato per l'intervento di modi armonici tesi come la seconda eccedente derivata dall'uso della scala armonica. Il flusso patetico prosegue senza arresti: anche quando ripiega su se stessa la melodia mantiene viva la forza che pulsa nel suo interno e che subito dopo ritornerà ad erompere. Nell'orchestra alcuni strumenti martellano ostinatamente il ritmo di dodici ottavi su cui è costruito il brano portando con la scansione continua delle terzine un senso quasi ossessivo del movimento; altri strumenti invece partecipano alla linea del canto o ad esso si oppongono con un controtema che, allargando l'orizzonte armonico, amplifica la drammaticità fino agli estremi limiti di tensione. E quando, col passaggio ad un ritmo binario e col procedere parallelo delle armonie, viene interrotta una accentuazione melodica e ritmica che era stata insistita al punto da apparire necessaria, allora la tensione si sblocca in uno schianto lacerante, ben espressivo di un dolore indicibile. Se il tema del giuramento era stato espressivo di un momento di più piena distensione emotiva, e nel suo dolce, appassionato lirismo aveva annullato la passionalità degli individui, questo tema di Marussa non poteva non essere così decisamente plastico, così esasperatamente tagliente, così tragicamente espressivo. La felicità e la disperazione d'amore hanno trovato espressione ugualmente compiuta e l'equilibrio che ne risulta è perfetto.

Si arriva quindi al terzo episodio dell'atto, quello del fidanzamento. L'animazione del palcoscenico, dove i convitati si muovono con scioltezza sotto la sapiente regia di Biagio, trova un puntuale riscontro nella musica di questo «Allegro»: l'agilità del ritmo di sei ottavi, che nella scansione continuata ricrea un senso di danza popolare, si fonde con la leggera linea melodica che nei disegni dei violini trova un tono di frizzante giocondità non immune da una certa tensione. I personaggi sono tutti individuati: Biagio che si sente artefice della festa, Menico che a causa del vino perde la lucidità, Nicola appassionatamente felice, Marussa trasognata e ancora sconvolta dal dolore. Nella chiarezza con cui è tracciato il quadro riconosciamo quell'interesse realistico che abbiamo detto essere all'origine dell'intuizione lirica del compositore: ed effettivamente poche scene del teatro smaregliano possiedono una carica realistica altrettanto evidente. La scena si quieta e, riprendendo ed amplificando la frase con cui si era presentato nel primo atto (e con ciò affermando la continuità e l'approfondimento del suo amore), Nicola chiede ufficialmente a Menico la mano della figlia e il vecchio non esita a concedergliela, tanto più che il vino lo ha reso cordiale. Quindi Marussa, che sembra essersi sollevata dall'abbattimento, davanti a tutti i testimoni si promette a Nicola; ma improvvisamente risuona dalla strada il canto di Lorenzo:

«Il cor ferito m'hai con cento spade»

Lor. Sostenuto. (♪=120) (Von der Strasse) *(Dalla strada)*

Mein Herz hast Du zer-fleischt mit tau-send Klin - - gen!
Il cuor fe-ri-to m'hai con cen-to spa - - - de

«È un momento di stupenda efficacia drammatica. Dal silenzio improvviso della scena vibra incisivo il canto delle bottonate spiccanti le sillabe su uno stesso suono prima di respirare più vastamente».[75] La disperata tensione di questa frase ripiega poi la sua linea verso un'espressione più intimamente accorata

Lor.

Ach, ich ver-dam - - - me Haus und Hof und Hei - mat,
Ah ma-le-det - - - to quan-do an-da-vo in-tor - no

svolgendosi in toni, come vedremo molto vicini alla musica di Dvořák e Smetana. Su questo spunto drammatico l'orchestra che ripresenta il tema nella sua tonalità fondamentale di Mi minore, chiude tragicamente l'atto.

Quelle forze che nei primi due atti erano state portate alla luce, nel terzo trovano la loro soluzione. I due episodi, l'entrata di Luze e il monologo di Marussa che interrompono un poco la coerenza dell'azione, non guastano l'unità psicologica del dramma in quanto la bellezza e l'unità espressiva della musica mantengono anche questi episodi nella luce generale dell'atto. Anzi, in questo senso, il terzo è l'atto più omogeneo dell'opera poiché più fusa è l'atmosfera entro cui si muovono i personaggi i quali – sono parole del Levi – «hanno per-

[75] *Ibidem*, p. 55.
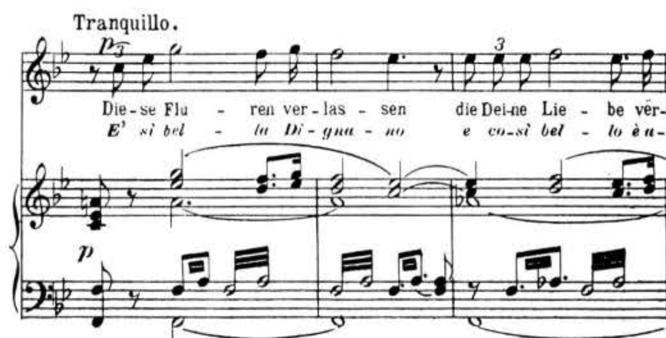
duto ora il contatto con l'ambiente esterno, vivono immersi nel proprio destino, e la loro voce ha acquistato risonanze più profonde».[76]

Il clima sentimentale dolcemente raccolto e lontano è subito enunciato dal breve ma intenso preludio: due temi, che nel corso del dramma caratterizzeranno situazioni diverse, si contrastano in questa pagina orchestrale. Il primo, che sarà il tema dell'incontro di Marussa con Nicola, si allarga a maggior ampiezza onde sfogare l'energia condensata nello spunto generatore; l'altro, ampiamente disteso in una lunga linea melodica affidata al dolce suono dei violini, si appaga della sua natura senza ricercare complessi sviluppi armonici o ritmici e con la sua schiettezza allude al risorgere dell'effusione amorosa tra Marussa e Lorenzo ma in un clima che ha perduto la gioia istintiva entro cui i due personaggi si erano incontrati nel primo atto. Il contrasto fra questi due temi viene superato nel contesto drammatico in quanto questi motivi verranno messi in rapporto ad una particolare condizione sentimentale nella quale Marussa trova i due poli della sua istintività: da una parte la felicità pacificata per l'amore ritrovato, dall'altra la cupa rassegnazione ad un destino superiore. Questo senso di trascendenza del fatto è sempre presente sia attraverso il ricorso al tema dell'inganno e della villotta, interpretati psicologicamente in relazione al momento drammatico, sia con la persistenza di una tensione continua del discorso che avviluppa i personaggi. Perciò è giusta l'osservazione che la serenità di Luze al momento del suo incontro con Marussa è non soltanto incoerente con il carattere triste che è del personaggio ma anche col senso di oscuro presentimento in cui si definisce l'atmosfera psicologica di quest'atto. Dopo la pregnante definizione fatta nel primo atto, il poeta si è contraddetto ripresentando Luze, per esigenze drammatiche, con uno spirito diverso da quello in cui così saldamente aveva ottenuto la sua individuazione. Per fortuna la musica, con le sue leggi superiori giustifica anche questa incongruenza in quanto coinvolge la serenità di Luze in un discorso strumentale che invece è perfettamente conseguente con la tensione generale del dramma.

Un'esigenza drammatica aveva condotto Smareglia ad inserire prima dell'arrivo di Lorenzo una scena che non era stata prevista dall'Illica: si tratta di un ampio recitativo che porta una sosta nel movimento della scena, movimento che al compositore era sembrato eccessivo ma che era aderente al senso della precipitazione del dramma. A questo recitativo fa seguito la preghiera di Marussa per la quale il Maestro si è servito della bella melodia di «Preziosa», trasportandola nella tonalità di Sol bemolle maggiore molto più discreta dell'originale La bemolle amplificandone la portata lineare, arricchendola nell'armonia e creando intorno ad essa una risonanza timbrica attraverso un accorto uso degli archi e dei legni. Con tuttociò la distanza di quest'aria dal clima di «Nozze istriane» è evidente e ad alcuni critici, che pur non sapevano dell'origine di questa melodia, essa era giustamente apparsa dipendente da moduli verdiani.

[76] *Ibidem*, p. 56.

In un certo senso quest'episodio ha la stessa funzione isolante che nel primo atto era stata affidata alla pagina di Luze. Infatti con la comparsa di Lorenzo il dramma riprende concitato e martellato fino alla soluzione. Unica breve sosta in questa concitazione il canto «È sì bella Dignano»



in cui «le alterazioni cromatiche insinuano un leggero fremito doloroso. Intonata così nel fitto del dramma e con quello stacco di tempo divenuto tutto a un tratto tranquillo, la melodia accompagnata da quelle parole, sorge come l'evocazione di un paradiso perduto».[77] Della successiva scena tra Marussa e Nicola dominata dal tema dell'inganno abbiamo già detto. Un'atmosfera cupa e minacciosa è ottenuta attraverso il discorso cromatico dell'orchestra che soffoca perfino la genuinità popolaresca della villotta che risuona sinistramente nel fondo e il profondo impeto lirico del tema d'amore del primo atto che un'ultima volta viene ripreso. E lo sfogo di questa atmosfera avviene nell'ultima pagina dell'atto quando la rapida frase ascendente dell'orchestra trasporta l'impulso sinfonico verso sonorità dilatate e clamanti.

[77] *Ibidem*, p. 59.

IL LINGUAGGIO

È innegabile che la novità dell'espressione smaregliana dipende in primo luogo dall'impostazione, diversa da quella tradizionale italiana, che l'artista aveva voluto dare al dramma. La tendenza a risolvere l'azione in un clima sentimentale diffuso, nel quale il personaggio perde la sua concretezza e vive solo dell'impulso affettivo, conduceva necessariamente al rifiuto degli schemi tradizionali nei quali l'elemento vocale che vi predominava, consolidava con il suo intervento la plasticità già implicita nella suddivisione dell'opera in situazioni ben definite e svolgentisi entro i limiti della «forma chiusa». Nelle opere da lui composte prima del «Vassallo di Szigeth» Smareglia aveva riconosciuto l'impossibilità di arrivare all'unità formale, e quindi sentimentale, del dramma finché si seguivano i canoni tradizionali: egli si era cioè reso conto che la sintesi fra i momenti particolari era ineffettuabile se i singoli brani non venivano ricondotti ad un'atmosfera generale nella quale trovassero la loro giustificazione. D'altra parte il costante studio dei classici aveva accentuato in lui l'ideale di un teatro saldamente unitario e coerente nella sua impostazione musicale: l'entusiasmo per la continuità di respiro di Bach, per la ferrea logica dialettica di Beethoven, per la compiutezza dell'intuizione lirica di Schumann e Chopin, aveva generato in lui un chiaro concetto di consequenzialità del discorso musicale, al quale non poteva rinunciare. L'incontro tra simili esigenze, che confermano nel compositore una tendenza all'equilibrio formale (tendenza che si serve della capacità costruttiva sostituendola talvolta all'ispirazione), e una sensibilità che abbiamo detto essere liricamente introspettiva, determinava nello Smareglia una ricerca di mezzi espressivi che conciliassero questi due termini. E dal momento che lo sviluppo dell'azione sulla scena portava ad una frammentazione del fatto, il musicista ricorse al sinfonismo, permeando di esso le sue opere. Parlare di sinfonismo non significa, come è stato per qualche critico, negare al teatro smaregliano quella funzionalità scenica che determina l'interesse drammatico; vogliamo soltanto dire che, facendo riferimento a climi sentimentali intuitivi più che concretamente definibili, il compositore doveva necessariamente creare attorno alla vicenda un ambiente di risonanza in

cui si potesse alludere ai sentimenti che, pur restando inespressi, costituiscono la più sincera e profonda realtà dell'individuo. Per questo motivo tante volte l'interesse musicale abbandona il palcoscenico e si sposta nell'orchestra: solo attraverso un discorso strumentale sembrava possibile definire il significato emotivo dell'azione. La capacità – riconosciuta anche da quei critici che allo Smareglia negavano una personalità espressiva – di ricavare dall'orchestra impasti sonori sempre diversi, veniva quindi messa al servizio di una volontà tendente ad unificare entro una generale atmosfera sentimentalmente allusiva lo svolgimento dell'azione che, articolandosi su un piano immateriale, poteva facilmente dissolversi in situazioni distinte e incomunicabili. Ed abbiamo avuto più volte modo di notare come l'intervento del discorso strumentale non solo chiarisce l'intima passionalità del personaggio, ma spesso lo invera riconducendolo ad un'espressione più ampia che non quella della psicologia contingente: perciò il sinfonismo dei melodrammi smaregliani deve essere inteso come elemento positivo, in quanto, assommando i valori sentimentali che presiedono all'opera, crea una prospettiva di rapporti fra impulso individuale e atmosfera generale del dramma; e da tale prospettiva nasce il significato drammatico di queste opere.

A queste conclusioni il Maestro era giunto, primo fra i musicisti italiani, sotto la spinta del wagnerismo: ché senza il precedente di «Tannhäuser» e «Lohengrin» le opere di questo periodo di mezzo sarebbero inconcepibili. Ma, come altrove abbiamo osservato, il wagnerismo di Smareglia non è una semplice sovrastruttura culturale; attraverso uno studio amoroso e severo delle partiture il nostro aveva accettato le conclusioni del genio di Lipsia e le aveva assimilate alla sua natura al punto da non poter più prescindere da esse. In verità non soltanto Wagner fu argomento dei suoi studi: Smareglia testimoniò sempre sconfinata adorazione per Bach e Beethoven; e accanto a questi ammirava il sinfonismo classico, Mendelssohn, Schumann, Chopin. Ma egli si sentiva soprattutto autore di teatro e logicamente l'interesse per il dramma musicale wagneriano dovette predominare. Né soltanto un'affinità di interessi drammatici determinò questa posizione di Smareglia, il quale attraverso Wagner aveva intuito il mondo poetico cui sentiva di appartenere e da Wagner soltanto vedeva di poter desumere i mezzi espressivi essenziali. Soprattutto il desiderio di arrivare a una sintesi tra il fatto musicale in sé e la forma drammatica spinse il compositore italiano a studiare e a seguire il modello wagneriano in cui tale sintesi era stata operata. In sostanza l'adesione al mondo poetico wagneriano, in quanto originata da un'esigenza espressiva ben precisa, presupponeva un'assimilazione perfetta del linguaggio attraverso il quale quel mondo si era manifestato: soltanto così il musicista poteva restar fedele al clima sentimentale che aveva riconosciuto essergli più vicino, muoversi coerentemente nell'interno di esso, e nello stesso tempo dar vita a opere d'arte in cui la sua personalità si manifestasse autonoma ed esteticamente valida. L'indipendenza dell'artista poteva cioè esser raggiunta soltanto attraverso il superamento delle premesse culturali, che dovevano divenire elementi primi della concezione musicale, e

l'adattamento del linguaggio altrui, ormai caldamente dominato, alle proprie finalità espressive.

Non si può dire che Smareglia sia subito riuscito nel suo intento: l'assimilazione del linguaggio wagneriano prenibelungico dovette da lui esser duramente conquistata e soltanto in «Nozze istriane» il completo superamento delle premesse permetteva l'articolazione del discorso musicale in modi che si riferivano anche a espressioni più lontane (ed abbiamo trovato ricordi di Rossini, Haydn e Beethoven), ma che tutti si inserivano in una particolare sensibilità drammatica che, per quanto personale, non poteva nascondere la sua lontana origine wagneriana.

Due sono dunque le forze che abbiamo visto agire sulla personalità del Maestro: da una parte un ideale drammatico che risale all'esempio di Wagner, dall'altra un interesse, quasi un vagheggiamento, per le forme musicali pure del classicismo. Esse agiscono in ragione d'una proporzionalità inversa. Mentre nel «Vassallo di Szigeth», il wagnerismo è la condizione di gran lunga più importante nell'espressione, nel «Cornill Schut» esso si ammorbidisce sì che le parti idilliache del secondo atto risentono di una trasparenza classicheggiante: infine in «Nozze istriane» la compostezza e l'equilibrio del discorso sono decisamente classici, mentre del wagnerismo è rimasta soltanto una lata sensibilità e l'impostazione lirica del dramma. In questo senso il percorso stilistico smaregliano può essere inteso come una progressiva purificazione del proprio mondo espressivo che tenta di allontanarsi dalle inquietudini del teatro romantico tedesco, da questo desumendo soltanto lo spirito informatore: e l'esser riuscito a superare il wagnerismo come mezzo tecnico permise allo Smareglia di giungere con «Nozze istriane» a un'arte che esprimesse con chiarezza e serenità anche i più indistinti moti affettivi. Perciò l'opera «Nozze istriane» è così diversa dalle precedenti: il realismo, la gioia vitale, la bonaria e simpatica partecipazione sono possibili appunto perché il musicista è capace di un'espressione trasparente, luminosa e quindi lontana dagli abbandoni sentimentali del «Vassallo di Szigeth» e del «Cornill Schut». In queste due opere Smareglia invece solo a tratti riesce a esprimersi compiutamente: soprattutto nel «Vassallo», accanto a remore della tradizione, un non ben assimilato wagnerismo intorbida l'espressione lirica del musicista che è ancora legato troppo evidentemente al suo modello. Proprio nel «Vassallo di Szigeth» è più facile scoprire l'incertezza dell'artista: la lunga pagina delle visioni erotiche di Milos che ha bevuto il filtro di Rolf è musicalmente realizzata con modi analoghi, ma non altrettanto efficaci, a quelli del celebre «Venusberg» del «Tannhäuser»; e da questa stessa opera dipende quell'atmosfera di morboso sensualismo che domina in tanta parte del «Vassallo». Una diretta dipendenza wagneriana è dato di trovare anche nel «Cornill Schut» dove anzi la figura di Hals è esemplata sul grande Hans Sachs dei «Maestri Cantori». Ma più che da questi riferimenti particolari i mezzi di un linguaggio desunto dal wagnerismo sono denunciati dall'ampio sviluppo del discorso armonico, dalla fluttuazione tonale derivante dal largo uso di cromatismi, dai nessi armonici allargati, dai trapassi improvvisi

a tonalità lontane attraverso l'enarmonia, dall'uso frequente di accordi dissonanti, dalla tecnica delle progressioni, dall'iterazione di frammenti melodici e ritmici nei momenti di più alta tensione, dal sinfonismo pregnante, dalla ricerca di timbri orchestrali densi e sensuali. Tutti questi elementi, indubbiamente di origine wagneriana, concorrono a formare la tecnica del compositore. Ma la loro presenza non esclude un particolare tono espressivo il quale in ultima analisi dipende solo dall'aderenza di ogni elemento tecnico ad un personale impulso interpretativo. In questo senso dicevamo poco sopra che il wagnerismo di Smareglia, dopo una dura conquista, divenne elemento positivo per la creazione artistica: infatti quando il Maestro riuscì a superare il tecnicismo e a trasfondere quegli elementi in una concezione musicale indipendente, la sua natura lirica ha potuto esprimersi coerentemente, non condizionata da fattori estranei all'intuizione poetica. È questo il caso dell'ultimo atto del «Cornill Schut» e soprattutto di «Nozze istriane». Qui ormai il presupposto wagneriano opera in senso molto ampio, spingendo il compositore ad interessarsi principalmente dell'intima personalità dell'individuo che viene immerso in un'atmosfera immateriale evocata attraverso il discorso musicale. La musica non è quindi al servizio dell'azione, ma è azione essa stessa: e tutto il significato del dramma convergendo sull'interpretazione musicale, da questa ricava una coerente ed unitaria validità. Il predominio dell'atmosfera sentimentale, non ponendo dei limiti all'interpretazione, permette una più mossa articolazione del discorso che può riferirsi anche ad esperienze diverse dal wagnerismo, sempre rivivendole peraltro entro quel clima particolare. In questo senso si può dire che è più fedele all'impostazione drammatica wagneriana l'opera «Nozze istriane», che pure per tanti aspetti si pone in antitesi con essa, che non le due opere precedenti che tanto più direttamente dipendono dal teatro tedesco. Ché se in «Nozze istriane» troviamo un libretto verista e una visione realistica che si manifesta in un discorso musicale luminoso, sereno nell'armonia, calmo nel ritmo, disteso nel respiro, liricamente modulato e lontano da qualsiasi asprezza coloristica, l'atmosfera unitaria di quest'opera, il costante riferimento in essa all'istintività dei personaggi, la coerenza della loro caratterizzazione, generano un senso di necessità drammatica quale proprio nelle opere wagneriano lo Smareglia aveva cercato. Attraverso il superamento della culturalità l'artista è riuscito a creare un suo mondo espressivo e, pur restando aderente al suo modello, ne ripresenta le forme sotto la luce particolare che dall'innata musicalità gli viene suggerita.

Chiarita dunque la natura dei rapporti tra la musica di Wagner e le tre opere di Smareglia fin qui esaminate (escludendo quelle della giovinezza) non sarà forse inutile accennare brevemente ad un problema cui la critica non sembra aver posto eccessiva attenzione, ma che tuttavia ha la sua importanza: è questo
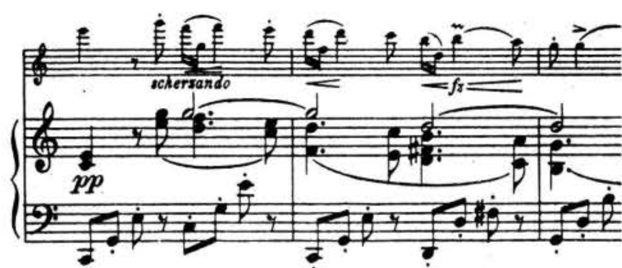
il problema del substrato slavo e dell'azione da esso compiuta nel definirsi del mondo espressivo smaregliano.

Che questa componente sia presente nella musicalità del Maestro è facilmente dimostrabile. Abbiamo già detto che certe cadenze melodiche, certe modulazioni tonali delle «Danze ungheresi» del «Vassallo di Szigeth» ci riportano ad un ambiente folcloristico piuttosto boemo che non magiaro: ed effettivamente l'accostamento della triade di tonica alla triade di sesto grado è un carattere spesso ricorrente nelle danze popolari slave. Nella stesso «Vassallo» troviamo un tema cantato da Andor nel terzo atto, e presente già nell'introduzione dell'opera,

Andante sostenuto. (♪=63)
Andor.
Rings um - rauscht von a - zu - re-nen Wo - gen und von gol - de - nem
A - mor schiu - de no - vel - li o - riz-zon - ti li - di i - gno - li fra
con espress.

che nella ostinata persistenza ritmica di una figura ondeggiante e soprattutto nel suo procedere per terze, denuncia una sensibilità molto vicina alle melodie un po' tristi e compresse tanto spesso ricorrenti nella musica slava. Temi siffattamente procedenti per terze (o seste) si incontrano anche in «Nozze istriane». Nella scena del fidanzamento gli strumentini sottolineano con questo tema

la figura di Menico: e proprio questo spunto si presta ed un confronto probante con uno analogo del Concerto per Violino e Orchestra di Dvořák dove i clarinetti sostengono il solista col seguente disegno:



Affine al tema di Menico, nel degradare della linea, nell'accentuazione ritmica, nel bloccato movimento armonico delle terze, anche qui affidate ai clarinetti, è la dolce melodia di Lorenzo nella seconda strofa delle bottonate. Ed ancora un motivo filante per terze, in cui sembra tremare l'inguaribile malinconia slava, accompagna le parole «È sì bella Dignano».

Un altro aspetto linguistico, che a Smareglia può essere stato suggerito dalla vena slava, è il frequente salto di seconda eccedente derivante dall'uso della scala minore armonica. Ma al di là di questi particolari una sensibilità slava determina l'uso smaregliano dei temi: nemmeno in «Vassallo», l'opera come abbiamo detto di più scoperto wagnerismo, essi sottostanno a quelle vicende dialettiche cui li sottopone invece Wagner: più che di temi drammatici si tratta di belle melodie di cui il compositore si compiace e che ripresenta nella loro integrità. Il concetto di «Leitmotiv» sarà seguito da Smareglia appena nelle opere dell'alta maturità, dove ben diversa sarà l'espressione musicale e molto maggiore la complessità del linguaggio: fino a «Nozze istriane» il compositore oppone alla dinamica interna dello spirito germanico un'azione ciclica della melodia che, nell'assaporamento della bella frase, può esser messa in relazione con il gusto dell'iterazione melodica tipica degli Slavi. Questa sensibilità melodica è d'altronde testimoniata anche dalla struttura interna della frase smaregliana. Si confrontino alcuni temi: quello di Andor nel primo atto del «Vassallo», quello di Naja nel secondo atto, quello del duetto d'amore nel primo atto di «Cornill», quello del giuramento in «Nozze». Comune a tutti questi temi, che sono fra i più belli del teatro smaregliano, è una linea ondeggiante, quasi incerta nel suo cammino, che volentieri indugia su qualche nota più intensa o ripete un intervallo particolarmente significativo nella voluta del canto. Si sente dietro questi temi l'assaporamento sensuoso della melodia gustata in tutti i suoi significati e soprattutto ammirata per lo spirito di necessità e la logica delle sue evoluzioni.

Il substrato etnico derivato dalla madre, può aver agito sul Maestro anche in senso più lato. Non dimentichiamo che la madre del Maestro, Giulia Stiglich, era croata: nella sua infanzia Smareglia fu cullato al suono delle canzoni croate che essa gli cantava e in quegli anni della fanciullezza egli assorbì la sensibilità particolare della musica slava riportandola, per sua stessa ammissione,



La Villa Oceana di Fasana d'Istria, dove il M.° Antonio Smareglia abitava con la famiglia durante le stagioni estive.

nelle composizioni della maturità. Infatti molto più facilmente di origine slava che non italiana o tedesca, è la disposizione ad espressioni sognanti o almeno sospese tra il reale e l'irreale; di origine slava è forse l'accento particolare di quella passionalità profonda che, specialmente nell'ambito amoroso, il musicista ha saputo artisticamente esprimere; certamente affine alla sensibilità slava è quel senso fatalistico presente in tutte le composizioni smaregliane e che soprattutto nella trilogia finale diventa il significato primo del dramma. Con tutto ciò Smareglia non è un compositore slavo. L'influsso del substrato ha agito su lui offrendogli una particolare sensibilità più che non condizionando le sue forme espressive. Le sue opere, la cui ampia vocalità si ricollega alla tradizione latina da cui l'artista aveva preso le mosse, rivelano una struttura saldamente italiana. Il sapore terragno delle scene idilliche di «Cornill Schut», la luminosa ariosità del paesaggio di «Nozze istriane», la ricerca di una spontaneità espressiva, sono elementi che rivelano nel compositore una piena adesione al mondo mediterraneo, alla sua concretezza figurativa, alla sua solida vitalità. Formatosi su esperienze germaniche, tanto che qualche critico ha pensato di accostarlo a Gounod, dai contemporanei considerato un «tedeschizzante», Smareglia ha rivissuto queste esperienze attraverso una sensibilità particolare cui non erano estranee linfe slave ed ha inserito la sua visione poetica nella tradizione lirica italiana. Soprattutto con «Nozze istriane» il Maestro è riuscito a sintetizzare tutte le componenti in un'espressione artistica che, sorta in un momento di particolare felicità creativa, ha sostenuto la usura del tempo ed ancor oggi si presenta fresca e vibrante. Ma anche se «Nozze istriane» è l'opera più omogenea di questo gruppo, già le due precedenti sono sufficienti a dimostrare nello Smareglia una capacità espressiva di primissimo piano che, accogliendo in sé i presupposti etnici e culturali di tre tradizioni, l'italiana, la tedesca e la slava, li sottometteva, con risultato più o meno valido, alle necessità di una visione poetica originale e coerente con se stessa.

LE ULTIME OPERE: «FALENA», «OCEANA» E «ABISSO»

Con le «Nozze istriane» l'artista si allontanava sorridendo dalla realtà delle cose per inoltrarsi nel regno dell'irreale, del fantastico, dell'oscuro. Ed anche il linguaggio, in «Nozze istriane» così terso e cristallino, si amplificherà, acquisterà nuovo turgore e nuova mobilità; e sarà così intenso da poter alludere a sentimenti sovrumani, così duttile da penetrare nella più profonda intimità, e nello stesso tempo evocare atmosfere di sogno, paesaggi fantastici, intuizioni di purezza sublime. Così, distendendo l'ansietà del suo istinto musicale nella candida serenità di «Nozze istriane», Smareglia ha raccolto le energie necessarie per attuare quell'ideale artistico che gli si è definitivamente chiarito e dal quale non si allontanerà più.

«Falena», «Oceana» e «Abisso» sono le tre opere composte dal Maestro nel suo ultimo periodo creativo, periodo che va dal 1896 al 1914: in esse Smareglia produsse il suo maggior sforzo di compositore, in esse egli trasfuse la sua più matura visione artistica, da esse sperò di ottenere quel riconoscimento che sentiva spettargli di diritto, ma che gli fu negato.

Soltanto tre partiture in diciotto anni: ma giova ricordare che queste opere, complesse nei motivi sentimentali, poderose nel loro sviluppo, raffinatissime nella trattazione orchestrale, sono state composte in condizioni particolarmente difficili e per ristrettezze economiche continue, e per il sopraggiungere della cecità che colse il musicista a soli quarantadue anni, mentre ancora attendeva alla «Falena». Questa disgrazia ebbe un'influenza decisiva sulla vita del Maestro che ancora nel pieno delle sue forze fisiche fu condannato all'isolamento; ogni suo spostamento era condizionato all'assistenza di qualche amico; non poteva assumere alcuna iniziativa per curare concretamente quegli interessi che l'intempestività del suo carattere aveva molte volte compromessi. Si immagini il dramma dell'artista che solo dalla sua musica poteva sperare di ricavare quel tanto che gli era necessario per mantenere la numerosa famiglia (ebbe cinque figli) e non poteva fare quasi niente per imporsi in un ambiente che motivi di interesse, rancori personali e pregiudizi assurdi gli avevano reso ostile. E se voleva comporre musica doveva impegnarsi in uno sforzo titanico

per immaginare a memoria la partitura nella sua completezza e poi dettarla a qualcuno: così furono composte «Oceana» e «Abisso». Il compositore si astraeva nelle sue intuizioni musicali, immaginava lo svolgimento del discorso, ne distribuiva le parti e poi doveva lentamente dettare strumento per strumento (egli ha sempre concepito per orchestra e del pianoforte non si serviva se non per verificare l'esattezza di qualche accordo), battuta per battuta conservando dentro di sé sempre intatta, non che la linea del brano, l'intera struttura dell'opera affinché non si creassero squilibri fra le singole scene musicali. L'esser riuscito a comporre un'opera malgrado condizioni tanto avverse è già cosa che desta ammirazione, ma tanto più eccezionale appare l'impresa dell'artista quando si pensa alla profondità degli sviluppi sentimentali, alla ricchezza dell'invenzione, alla densità del linguaggio di queste opere. Non si trova in esse il ben che minimo cedimento; e se talvolta la poesia si allontana, il vigoroso istinto costruttivo è sempre presente. «Oceana» e «Abisso» continuano sulla strada aperta da «Falena» senza deviazioni, senza arresti, sempre conseguenti con quell'ideale drammatico cui l'autore tendeva fin dal «Vassallo di Szigeth» e che soltanto nell'alta maturità riesce a raggiungere. Anzi queste tre opere sono così affini nell'impostazione drammatica, così simili nella sostanza poetica, così unitarie e uguali nell'espressione, che possono quasi considerarsi episodi di un'unica trilogia. Naturalmente argomento e problematica sentimentale sono da opera a opera diversi; ma la persistenza di un unico indirizzo interpretativo del dramma, la similarità dell'attuazione, la continuità del linguaggio impediscono di scoprire fra queste tre opere le differenze sostanziali che invece abbiamo notato fra le composizioni del periodo precedente. Questo fatto ci conferma sulla profondità delle convinzioni artistiche smaregliane, sulla necessità dell'artista di esprimersi in un determinato modo, sulla chiarezza della sua impostazione drammatica e soprattutto sulla presenza di un contenuto espressivo ben preciso dipendente da una personalità poetica autentica; ché simile coerenza di risultati non sarebbe possibile se alla base di queste composizioni non ci fosse un istinto musicale fortissimo, che solo limitatamente è possibile spiegare.

Nelle intime esigenze musicali vanno dunque ricercate le ragioni di quest'arte matura di Smareglia. Tuttavia bisogna riconoscere che se il compositore è riuscito a esprimere compiutamente la sua visione poetica già in «Falena» e a mantenerla coerentemente nei drammi successivi, non poco merito spetta a Silvio Benco, autore dei testi drammatici.

Smareglia e Benco si erano conosciuti a Trieste nel 1894. Malgrado la notevole differenza di età (Benco aveva vent'anni) ben presto si stabilì fra loro una profonda amicizia. L'assiduità degli incontri li portò ad una comprensione reciproca: Benco ammirava nel musicista la saldezza delle convinzioni, la purezza degli ideali, l'entusiasmo per l'arte sempre intatto pur dopo tante delusioni; Smareglia sentiva nel giovane giornalista uno spirito nuovo, moderno, una esuberanza che lo teneva legato a quella vita da cui l'incombente cecità stava

Trieste 1899: Il M.° Antonio Smareglia con Silvio Benco, autore dei libretti di Falena, Oceana e Abisso.



per allontanarlo. Si citano spesso incontri felici fra un poeta e un musicista: fra Maeterlinck e Debussy, Hofmannsthal e Strauss; ma poche volte l'accostamento fra due personalità portò frutti così generosi. Una specie di osmosi sentimentale si determinò fra i due artisti: ambedue da questo incontro trassero nuove esperienze che li arricchirono artisticamente ed umanamente. Di questa genuina amicizia e della feconda collaborazione che ne è derivata, ci ha lasciato testimonianze il Benco in uno scritto[78] dettato molti anni dopo la morte del Maestro e dotato di un calore umano, di una vivezza di rappresentazione che ne fanno un documento prezioso oltre che pagina letterariamente nobilissima.

Quando, ormai presentate con successo «Nozze istriane», Smareglia pensò di comporre una nuova opera, fu proposto al Benco di stendere il libretto; Benco accettò e in pochi giorni preparò il testo della «Falena». Il compositore si accorse subito che il libretto si adeguava perfettamente alle sue esigenze espressive; dopo qualche riserva della funzionalità teatrale di un testo così inusuale, accettò di musicarlo e cominciò a lavorare con entusiasmo. Iniziò così la collaborazione fra i due artisti e sempre Smareglia, quando volle comporre un'opera si rivolse a Benco, rifiutando i testi di librettisti più noti che erano rimasti ancorati agli schemi tradizionali. Quale concetto drammatico ha guidato

[78] S. BENCO. *Ricordi di A. Smareglia*, cit.

il Benco nella stesura di questi testi? «Io sono adunque passato – scriveva il Benco – senza nessun scrupolo al mondo a quella concezione di teatro che già avesse in se stessa un'anima musicale, che portasse figura, effetti e momenti tali da non poter essere senza l'elevazione all'idealità. Dare un disegno di movimenti ideali, che armonizzassero ai ritmi, è stato il mio intento. Azione in sogno è stato ciò che mi si mosse dentro e che io cercai di tradurre».[79] In queste parole è enunciato il credo drammatico dello scrittore, il quale posto di fronte ad un'alternativa fra un'impostazione plastica ed una pittorica senza esitazioni ha scelto la seconda. È molto probabile che il concetto del dramma come parte della musica egli lo abbia ricavato proprio da Smareglia attraverso i quotidiani contatti con lui; ma certamente l'influenza smaregliana ha agito su un terreno pronto a riceverlo. C'era in Benco una particolare sensibilità amante della psicologia e degli stati fantastici; nel composito ambiente culturale triestino, nel quale confluivano esperienze di tradizioni diverse, Benco trovò spunti suggestivi che risalivano a una spiritualità nordica e che egli immise nei suoi libretti. Già in «Falena» i personaggi sono immersi in un'atmosfera di sogno e si muovono oscillando fra realtà e irrealtà; spesso anzi questi due elementi si confondono e l'elemento fantastico, centro dell'azione, assume maggior concretezza che non i personaggi umani che si muovono attorno ad esso; anzi, proprio dal contatto con l'irreale, essi perdono la loro individualità, tendono alla transustanziazione e si rigenerano in una realtà allucinata. Questo spirito fantastico si rivela ancor più in «Oceana» per la quale Benco stesso ammise di essersi ispirato al «Sogno d'una notte di mezza estate» e alle evocazioni pittoriche boeckliniane. Ed infine in «Abisso», dove apparentemente si assiste ad un ritorno alla tradizionale forma librettistica, lo sviluppo dell'azione è affidato esclusivamente all'intervento di forze oscure, di impulsi incontrollabili che regolano la vita dell'individuo lasciandogli soltanto la libertà della pazzia. Soprattutto in «Abisso» domina una concezione quasi freudiana della vita dell'istinto attraverso la quale soltanto è possibile al personaggio di manifestarsi nella sua realtà.

Benco è stato fedele al suo assunto: i suoi libretti sono soprattutto evocazioni di stati sentimentali che possono esser compresi soltanto se un elemento, capace di riferirsi all'inconscio, interviene a ricondurli alla loro origine. Perciò il compositore doveva entusiasmarsi per questi libretti: in essi l'indefinitezza stessa delle situazioni lasciava al musicista la più ampia libertà ed anzi era proprio la musica che con la sua presenza determinava lo svolgimento drammatico e ne chiariva i significati sentimentali. Smareglia poteva così attuare il suo ideale artistico di un teatro esclusivamente musicale.

Queste affermazioni generali trovano conferma attraverso l'esame dei singoli testi.

[79] IDEM. «Le origini della Falena», *L'Indipendente*, Trieste, 1899.

„La Falena"
„Die Falene"

Leggenda in tre atti
di
Silvio Benco

Legende in 3 Aufzügen
von
Silvio Benco
(Deutsch von Felix Falzari)

Musica di
Musik von
Antonio Smareglia.

netto Kronen 15.—
Mark 12.—

Riduzione per Canto e Pianoforte col testo italiano e tedesco di GIULIO SMAREGLIA.

Proprietà dell'autore per tutti i paesi.
Copyright presso F. HOFMEISTER, Lipsia.
Riservati tutti i diritti di esecuzione, riduzione, traduzione, riproduzione, copia ecc.

Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text von GIULIO SMAREGLIA.

Verlag und Eigentum des Komponisten für alle Länder.
Übersetzungs- und Aufführungsrecht vorbehalten.
Copyright 1908 by FRIEDRICH HOFMEISTER, Leipzig.

Il frontespizio del libretto dell'opera «La Falena», edito nel 1908.

La «Falena» «si svolge – dice una didascalia – nei primi tempi cristiani sopra una costa europea dell'Atlantico». Benco, già nella scelta dell'ambiente, ha voluto tenersi lontano da ogni riferimento storico: trasportando la vicenda in un'epoca indefinita e in un luogo impreciso, era più facile isolarla in un'atmosfera astratta, entro la quale i fatti diventano credibili nel loro significato di leggenda. Fra le fanciulle che, ai margini di una foresta, si allietano della primavera, compare Albina, personificazione di ogni ideale di purezza e di bontà. Essa ha la tristezza dei buoni e pensa al re Stellio che ella ama segretamente. Le compagne le ricordano uno sguardo acceso che il re aveva avuto per lei e la fanno sorridere chiamandola regina. Il saggio Uberto, padre di Albina, è felice di vedere la figlia abbandonarsi alla letizia e ricorda il tempo della sua giovinezza. Intanto torna Stellio dalla caccia: è un re buono e giusto ed il popolo lo ama. Davanti a lui viene condotto un ladro il quale si rivolge ad Albina perché interceda a proprio favore presso il re; ed alle preghiere della giovane che ne ha avuto pietà Stellio perdona il malfattore e lo libera. È ormai l'imbrunire: tutti si allontanano, ma Stellio trattiene Albina e dichiara di amarla; la giovane, felice, acconsente a sposarlo. Ma dal bosco erompe una creatura selvaggia, donna all'apparenza, ma in verità una specie di Menade: questa creatura cui il Benco dà il nome, forse non molto felice, di Falena, è una potenza della notte che trascina gli uomini alla dannazione. Essa si frappone tra i due giovani e annulla la volontà di Stellio al quale lancia un richiamo erotico. Invano Albina piange e cerca di scuotere il giovane re dal torpore in cui è caduto: egli la dimentica e soggiace all'incantesimo. Albina racconta il fatto a Uberto e lo prega di custodire il giovane caduto in un sonno profondo. Ma tutto è inutile ché, svegliatosi ancora sotto l'incanto, Stellio fugge dalla reggia in cui Uberto lo aveva portato e raggiunge la Falena nel suo antro in mezzo al bosco. Dapprima si sente infelice e sperduto, ma poi la maliarda gli infonde una frenesia sensuale di fronte alla quale Stellio cede; spinto dall'ebbrezza dionisiana egli uccide Uberto che cerca di ricondurlo ad Albina. Compiuto il delitto, dalla foresta giunge a Stellio lontana, ma sempre più lacerante, la voce di Albina che si lamenta per la perdita del suo amore. Allora Stellio pensa di fuggire e la Falena gli promette di condurlo in regni incantati e felici: ma quando i due giungono al mare, le luci dell'alba respingono nella foresta l'essere della notte. Stellio, ormai solo e libero dall'incanto, apprende dal vecchio pescatore Morio chi fosse la donna che egli credeva di amare: si sente dannato e pubblicamente confessa i suoi delitti. Il popolo inorridisce ed Albina, che nella stessa notte ha perduto il padre e lo sposo, non resiste al dolore e muore dopo aver perdonato Stellio del male che le ha fatto.

«Non ho scelto la leggenda – o più precisamente il Märchen tedesco – per la leggenda, ma per la Falena. Era una visione che mi passava in mente, musicalissima per una musica irrequieta e bizzarra: visione che, entrando nel dramma, vi divenne come un simbolo pittorico della Notte e della sua azione perturbatrice – mediante il senso dell'ignoto e dell'angoscia – su le semplici ed esaltate creature umane. Mi parve che, applicata alla plastica della scena, quest'im-

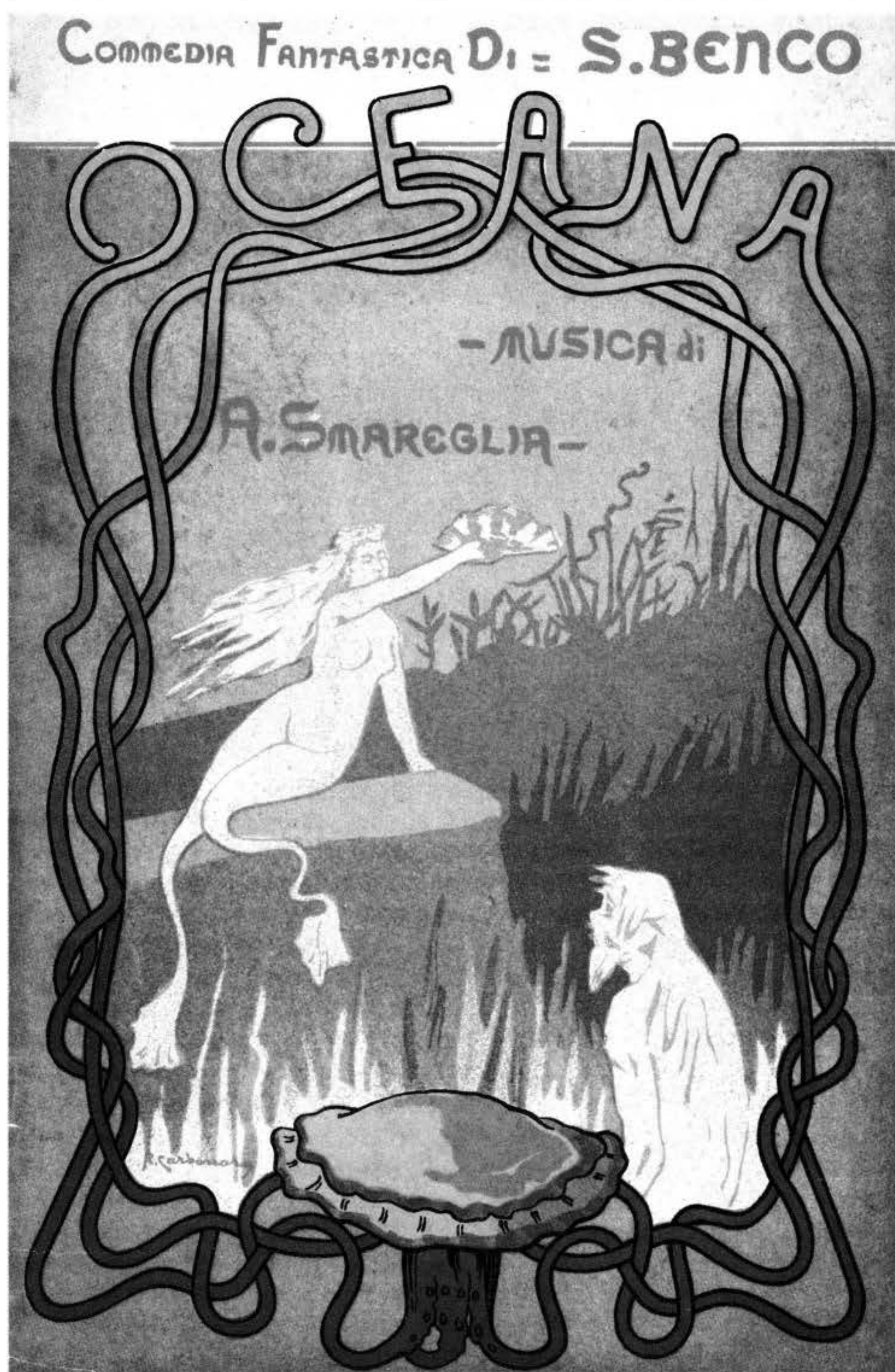
magine svolazzante dei suoi veli intrisi di tenebre, sotto l'ispirazione continua di stimoli senza freni d'intelletto, potesse fornire una serie di linee nuove, di atteggiamenti curiosi ed esuberanti, di vivacità di gesto corrispondente a varietà di mossa musicale, quasi elementi d'una sorta di drammatica danza».[80] Da queste parole di Benco viene subito chiarita l'impostazione che egli ha voluto dare al dramma. La «Falena» in sostanza vive della contrapposizione di esseri umani e potenze sovrannaturali: la giustizia di Stellio, la saggezza di Uberto, la bontà di Albina sono caratteri non acquisiti, ma predestinati ed in sé immutabili. Nessun merito viene ai personaggi da queste loro qualità, nessuna capacità di reazione di fronte ad altre forze; ogni individuo vive secondo il suo destino e non ha alcuna possibilità di mutarlo. Perciò anche se Stellio e Albina sanno che la potenza della Falena, con cui sono in conflitto, è assolutamente negativa, essi non possono che piegarsi dolorosamente e rinunciare ai loro sogni. L'unico che tenta di reagire è Uberto il quale però non sulla saggezza si appoggia, ma solo su un istinto religioso: ad una trascendenza ne viene opposta un'altra e solo così la lotta è possibile. Stellio e Albina non possiedono una volontà, ma soltanto una sensibilità e soltanto essa è portata ai suoi sviluppi più intensi tanto che appare logico l'inserimento di ogni momento affettivo in una più vasta atmosfera sentimentale che nella musicalità trova il suo significato. Ma è bene chiarire che la tensione sentimentale che porta Stellio all'orgia e al delitto e Albina alla morte, è possibile in quanto è messa in relazione con una forza negativa, quella della Falena, che agendo dialetticamente porta gli affetti all'autodefinizione prima e all'esasperazione poi. «In quest'immagine – scrive il Benco – di donna violenta e procace, che lussureggia nella notte e con la fantasia accesa inverte a suo capriccio gli stessi colori, le stesse apparenze del mondo, e invidia con l'animo tutte le varie e tempestose bramosie delle fiere vedute viver nei boschi, ho voluto evocare una forza della natura, una di quelle fatalità indistinte che ingrandiscono l'uomo oltre la sua ragione e lo portano allo stato particolarmente tragico della volontà vacillante finché si ritrovi precipitato in fondo alla frenesia dionisiaca dei baccanali, dove si ama e si brama con lo stesso disordine di affetti».[81] Dalla presenza di questa forza superiore il dramma assume la sua alta tragicità: il potenziamento di ogni sentimento, condotto al limite, appunto perché messo in relazione con una potenza trascendente ed illimitata, significa l'ingigantimento dell'individuo attraverso il crescere del suo sentimento. Uno spirito di tragedia antica presiede all'amplificazione dell'uomo fino a farlo coincidere nella sua essenza sentimentale, con tutta la realtà; e la catarsi dell'ultimo atto, quando al perdono di Albina corrisponde il sorgere dell'alba riecheggia nel suo valore poetico il motivo classico della purificazione delle passioni attraverso l'immersione nella natura.

In netta antitesi con la tragicità di «Falena» è lo spirito di «Oceana». In una arcaica comunità della Siria Vadar, ricco e anziano possidente, ha accolto pres-

[80] *Ibidem.*
[81] *Ibidem.*

so di sé e vorrebbe sposare Nersa, una creatura nata da un dio e una mortale; dall'origine semidivina costei ha derivato aspirazioni ad una vita superiore e perciò è ingiusta l'accusa che le donne della comunità e Hareb, fratello di Vadar, le muovono d'aver circuito quest'ultimo per carpirgli le ricchezze. A Nersa si avvicina Ers, genio marino, in cerca di una sposa per Init dio del mare: e quando Ers promette un amore divino e un regno fiabesco, Nersa vede avverarsi i suoi sogni e lo segue. Ma Vadar, avvertito da Hareb della fuga, fa inseguire la giovane che, abbandonata da Ers incontra Uls, un altro genio del mare anche lui in cerca d'una sposa per Init. Con Uls essa ritorna a Vadar; la comunità esige la punizione della fuggitiva, ma Vadar è pronto a perdonare: allora il vecchio Uls propone che Nersa sia lasciata sola per tre giorni in riva al mare dove mediterà la sua colpa. Il consiglio è seguito ed è lo stesso Uls ad accompagnare Nersa al luogo dell'espiazione. Ma in verità Uls vuol consegnare la giovane a Init ed avere da questi la perla promessa a chi avrebbe portato la sposa. Ers, vistosi sfuggire il premio, aggredisce Uls che lo schernisce mentre Nersa dorme tra gli scogli; e allontanatosi Ers, anche Uls si mette a dormire. Giunge Init ed Ers approfittando del sonno del rivale, conduce il dio presso Nersa dormente facendo credere che sia stato lui a portare la giovane in quel luogo. Il dio marino resta estasiato dalla bellezza della fanciulla e chiamandola Oceana la desta delicatamente e dichiara di amarla e volerla fare sua sposa e regina del mare; Nersa che nell'amore per un dio ha trovato la sua più vera natura, accetta felice. Ma sull'orizzonte spunta una vela: è Vadar che non potendo resistere senza Nersa, viene in compagnia di Hareb a riprenderla. I mortali non devono vedere gli dei e Init, seguito dai tritoni e dalle ondine del seguito, ritorna negli abissi: le sirene tentano di ammaliare Vadar, ma solo Hareb resta vittima del loro canto ed impazzisce. Uls, volendosi vendicare di Ers, vuol ricongiungere Nersa a Vadar e perciò mette in fuga le sirene: Vadar è salvo e può ricondurre a casa Nersa che diventerà sua moglie. Ma Init non vuol rinunciare a Oceana e, fattosi preannunciare da Ers, si incontra con la giovane e le chiede di seguirlo. Oceana che nell'imminente matrimonio con Vadar vede scomparire tutte le sue aspirazioni e già prima dell'arrivo di Init aveva manifestato il rimpianto per gli attimi sublimi trascorsi assieme al dio, ora non può resistere all'impulso e promette a Init di amarlo per sempre. Ma sopraggiunge Vadar che assiste disperato alla fine del suo amore. Egli non sa come sfuggire a questa disperazione: ma Uls che nel frattempo ha raggiunto Init, rivela a Vadar la natura divina del rivale e gli consiglia di chiedere al dio di farlo diventare pazzo al posto di Hareb. Così vien fatto: Vadar impazzito vaga per i campi e Hareb, svegliatosi dalla follia, si ritrova erede dei beni del fratello come era nei suoi desideri. Felice egli festeggia la sua ricchezza e nel tripudio generale Init e Oceana cantano il loro amore mentre Ers e Uls, rappacificati, portano una nota maliziosa nello scioglimento dell'azione.

«Oceana» è veramente una «commedia fantastica» come al Benco piacque definirla. Il nucleo della vicenda è elementare: l'amore tra un dio e una mortale. Si tratta di uno spunto presente già in miti antichi. Ma «Oceana» non ha



Copertina dello spartito per canto e piano di «Oceana» nella I edizione del 1902.

niente dello spirito aulico del mito: essa è articolata su una contrapposizione inconciliabile fra divinità e umanità: e se il primo di questi due termini ha veramente una sua saldezza che lo rende superiore, l'umanità resta dispersa nell'occasionalità del momento sentimentale ed è troppo debole per opporsi alla strapotenza della divinità. Benco, per evitare una frammentazione della vicenda, ha dovuto da una parte attribuire a Nersa una doppia personalità, partecipe dei due elementi, che permettesse di significare in un solo personaggio la fluttuazione fra i due mondi, dall'altra è ricorso alle figure medianti di Ers e di Uls che servono a creare una zona neutra dove è possibile l'incontro tra l'uomo e il dio. Ma, si noti, tale incontro non presuppone affatto una dialettica tra i due termini in quanto l'uomo appare sempre sottomesso alla capricciosità del valore divino. Nersa è viva solo quando abdica alla sua umanità e d'altra parte questa abdicazione non dipende da un atto volontario bensì dalla liberazione di quella parte della sua natura che tende ad un mondo fantastico. L'ambivalenza di Nersa non si ritrova in Vadar. L'amore che questi porta alla fanciulla è l'unica realtà della sua vita e per esso egli ha sacrificato ogni altro sentimento spesso sottoponendosi all'umiliazione. Quando si accorge di dover rinunciare a Nersa egli ha chiara coscienza del proprio fallimento e solo nella follia vede la possibilità di liberarsi da ogni tormento. Gli dei sono insensibili alle vicende umane e manovrano gli individui senza curarsi delle loro reazioni sentimentali: perciò con ironica spensieratezza Init concede graziosamente a Vadar di diventare pazzo e nello stesso tempo fa rinsavire Hareb la cui grettezza e avidità, che pur lo rendono comicamente antipatico, non sono considerate caratteri negativi e non impediscono che proprio a lui tocchi il maggior profitto. La giustizia degli dei è la convenienza degli dei: così gli uomini non possono costruirsi il proprio destino ed anzi nemmeno esiste un destino superiore che dall'assolutezza immutabile dei suoi precetti ricavi un significato morale. In questo senso la storia di «Oceana» è profondamente immorale in quanto fa dipendere la vita e le azioni dell'uomo dal capriccio di esseri superiori che dell'individuo si servono come di un oggetto di svago. L'amarezza che deriva da questa visione casualistica della vita è sottolineata nella malevola arguzia di Ers e di Uls i quali si rivolgono agli uomini come volessero dimostrare la debolezza della natura umana. La crudeltà di questa posizione viene peraltro temperata dalla forma sorridente della commedia, sempre lontana da ogni risoluzione drammatica. Pur venendo a contatto con le cose del mondo essi conservano quel distacco che viene loro della coscienza di essere superiori e così la lepidezza di questi due personaggi non è mai disgiunta dalla loro carica coloristica, cioè dalla persistenza in essi di quello spirito divino verso il quale devono dirigere le azioni degli uomini. In questa atmosfera distaccata agisce il dio marino Init la cui presenza è sentita lungo tutta la commedia; anche nel primo atto, dove egli non compare se non attraverso la voce dei servi, è ben manifesto il potere della sua volontà che ha predeterminato gli sviluppi drammatici; e quando partecipa di persona all'azione egli è si l'elemento perturbatore dell'ordine umano delle cose, ma subito afferma la sublimità di una capacità sentimentale cui gli uomini



«Oceana».
Il disegno di A. Terzi tratto dall'«Illustrazione Italiana» del 1° febbraio 1903. Raffigura una scena dell'Atto III nell'esecuzione del Teatro alla Scala di Milano.

LE GRANDI "PREMIÈRES,, ALL'OPERA

Una nuova opera del maestro Smareglia alla Scala di Milano



La tavola di Achille Beltrame, pubblicata dalla «Domenica del Corriere» dell'8 dicembre 1957.
La scena rappresenta, nel secondo Atto, l'incontro tra Init, dio del mare, e Nersa, alla presenza di altre divinità marine.

devono sottomettersi e che unifica in una realtà più alta i frammenti di quella realtà umana che sembrava essersi dispersa nella scomposizione degli stati psicologici individuali. Alcun contrasto è possibile di fronte a questa potenza superiore: essa ha in mano tutte le fila dell'azione e i personaggi sembrano recitare fedelmente la parte che nella commedia della vita è stata loro affidata. Perciò mancano in «Oceana» quegli accenni tragici che abbiamo visto in «Falena»: l'uomo non può combattere, nemmeno nella sua psicologia; egli può soltanto rammaricarsi dell'inutilità dei suoi sentimenti che crede di poter comandare; e se non vuol rinunciare ad essi non gli resta altra possibilità che l'annullamento nella follia. Soltanto i predestinati possono vivere felici, ma anch'essi hanno bisogno dell'aiuto di un ironico e incongruente destino.

Con «Abisso» Benco abbandona le liriche fantasie dei libretti precedenti e si inoltra nel dramma storico forse cedendo all'influsso del teatro dannunziano. L'azione si svolge infatti in Lombardia sullo sfondo delle lotte fra i comuni e Barbarossa. Il vecchio pastore Anselmo e le sue nipoti Gisca e Mariela vivono in una capanna sulle Alpi Pennine. Una notte di tempesta irrompono nella

capanna Hanno, barone germanico, e Vito suo scudiero. Essi vogliono ospitalità per quella notte; ma Hanno che ha visto le due fanciulle, si invaghisce di Gisca e la vuole. Questa si difende ed è Mariela che sotto un impulso improvviso si offre al guerriero che però la rifiuta e irridendo la destina a Vito. Le due fanciulle devono cedere al volere dell'invasore e lo seguono verso la pianura italiana abbandonando il nonno nella più tragica disperazione. Hanno si stabilisce in un castello di Lombardia; ben presto si stanca di Gisca e pensa di prendersi Mariela; né questa oppone resistenza. Gisca intuisce d'essere tradita e mentre è sconvolta dalla gelosia, un frate le si avvicina e la esorta a vendicare la patria e a uccidere l'invasore tedesco. E quando Hanno ritorna da un convegno con Mariela, Gisca lo affronta, ma non ha il coraggio di colpirlo; Hanno vorrebbe punirla con la morte, ma Mariela intercede e salva la sorella. Intanto i Lombardi sono insorti ed il castello di Hanno è circondato: nella confusione generale le due donne hanno un colloquio breve e tremendo e Gisca, vedendo che anche Mariela ama Hanno e non intende abbandonarlo, impazzisce. Ma Hanno non pensa all'amore e non si cura di Mariela che anche nel pericolo canta la sua passione; egli sa che è in giuoco la sua salvezza e quando nell'aria si diffonde lo scampanio che annuncia la vittoria lombarda a Legnano, cala dagli spalti una corda per fuggire. Mariela vuole seguirlo ma Gisca, che si aggira spersa nella sua follia, precipita la sorella dalle mura. Gli insorti intanto hanno occupato il castello e dopo breve lotta Hanno viene colpito a morte. A lui si avvicina Gisca che nella sua incoscienza gli dice:

«O mio signore
sono tanto felice e t'amo tanto».

I temi drammatici dominanti in questa vicenda sono dunque l'amore e la patria. Ma, e in questo il Benco ancora una volta si è allontanato dalla librettistica tradizionale, essi non sono affatto definiti come due realtà estranee l'una all'altra e in qualche modo governabili attraverso la ragione. Come già in «Falena» e in «Oceana» l'inconscio è l'elemento primo dello svolgimento sentimentale e dall'amore, inteso come esponente delle forze irrazionali dell'individuo, la storia ricava il suo significato. Riprendendo una concezione già presente in «Falena» Benco dà all'impulso erotico valore condizionante: l'amore di Gisca e Mariela per Hanno è il risultato di un richiamo sessuale e le reazioni affettive delle due donne sono il risultato di un'inconscia attrazione della femmina verso la brutalità e la forza del maschio. Si tratta di sentimenti elementari che hanno bisogno di una cornice quanto mai essenziale. Perciò l'atmosfera in cui i personaggi si muovono risente della forza barbarica che in Hanno ha il suo campione e più che la possibilità di inserire nella vicenda un motivo patriottico, cosa che pur avrà avuta la sua importanza (non si dimentichi che Benco fu irredentista fervente), pensiamo che lo abbia spinto ad ambientare «Abisso» al tempo della Lega Lombarda la possibilità di ottenere dall'epica durezza di quell'ambiente il massimo rilievo alla impulsività dei personaggi. Così, mantenendosi lontano dalle fluttuazioni sentimentali che abbiamo visto in «Falena» e soprattutto in «Oceana», lo scrittore ha potuto chiarire l'essenza emotiva dei

protagonisti e penetrare la loro intimità enucleandone gli impulsi che venivano poi sviluppati fino ad assumere un tono eroico. L'aggressività degli impulsi delle due sorelle, la durezza di Hanno sono sentimenti che ingigantiscono queste figure e conferiscono un tono epico all'azione. In questa prospettiva vanno viste tutte le reazioni individuali: e che dall'impulso dipenda tutta l'azione lo dimostra la scena tra Gisca e il frate: qui la donna trasferisce nel misticismo e nell'amor di patria quella potenzialità espressiva che la passione amorosa ha svegliato in lei, ma la diversità di sentimento non implica l'abbandono dell'esaltazione allucinata bensì la porta all'isterismo. Da questo alla follia il passo è breve e quando precipita nella demenza Gisca può distendere la sua passione in uno spirito pacificato. Più che guarigione, come appariva in «Oceana», la pazzia è la condizione rivelatrice dell'istinto, è la liberazione del proprio Io che, ormai sciolto dai turbinosi legami dei contrasti interni, può espandersi in un'espressione tristemente lirica. La drammaticità sorge dunque dalla tensione di una sentimentalità inconsapevole nella quale l'animo deve precipitare come in un abisso.

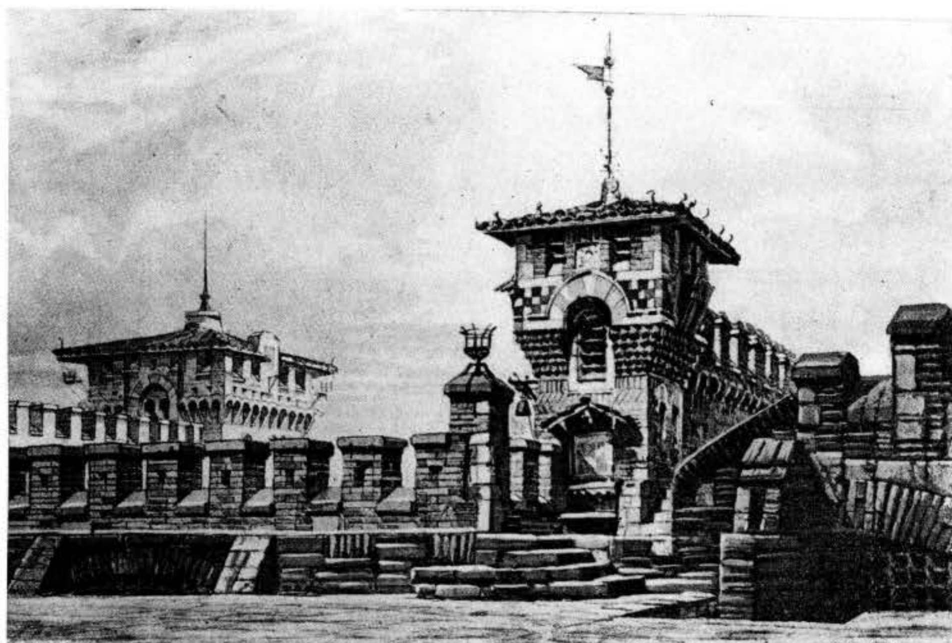
Anche se in questi tre testi è stato possibile ritrovare motivi drammatici e poetici indubbiamente autentici, «Falena», «Oceana» e «Abisso» non possono essere considerati opere teatralmente autonome: scritti in funzione della musica, da essa dipendono e soltanto da essa ricavano una validità drammatica. E ciò non solo perché molte volte vien lasciato spazio al musicista di risolvere sinfonicamente una situazione ambientale (ché infatti pagine di musica pittorica sono frequenti in «Falena», «Abisso» e soprattutto «Oceana»), ma principalmente perché il costante riferimento all'indistinto sentimento viene leggermente mascherato dalla parola che non può mai liberarsi completamente dall'immagine concreta che essa evoca. Malgrado lo sforzo di Benco di scrivere libretti anche formalmente musicali, la situazione poetica richiede sempre l'ausilio della musica per manifestarsi con evidenza. In altre parole è la musica a conferire un valore scenico all'azione. Per rendersi conto di ciò basta pensare al finale del secondo atto della «Falena» dove proprio attraverso un angoscioso discorso musicale viene ricreato il senso ossessivo del rimorso; in «Oceana» soltanto la musica col suo ampio respiro riesce a unificare in un'atmosfera fantastica i numerosi motivi poetici che lo scrittore aveva voluto esprimere nel grande notturno marino del secondo atto. Questi libretti vanno dunque considerati inviti alla natura musicale dello Smareglia e ad essa si adeguano di buon grado: la tendenza benchiana all'evocazione di mondi irreali, all'escavazione di una realtà inconscia, all'immersione del dramma nell'irrazionale, si incontrava con la necessità smaregliana di un teatro lirico in cui la musica, essendone l'elemento centrale, non fosse limitata nel suo svolgimento da alcun fattore esterno in modo che al musicista riuscisse di esprimere senza compromessi la propria visione artistica.

In verità Smareglia è andato qualche volta al di là delle intenzioni di Benco in quanto nell'interpretazione musicale del testo egli ha dato a questo significati che dal verso non erano messi in evidenza. Ciò dipende in primo luogo dal-

la natura del linguaggio musicale che, fedele ai suoi presupposti romantici, difficilmente può piegarsi agli intenti simbolistici che appaiono di volta in volta nella vicenda. Questo è particolarmente evidente in «Oceana»: la figura di Nersa che nel pensiero di Benco è il simbolo del sentimento fluttuante fra realtà e irrealtà e porta in sé aspirazioni insoddisfatte, nella realizzazione musicale che Smareglia le ha voluto dare ha una coerenza di carattere che manifestamente la pone in un'atmosfera distaccata e sognante. Ed anche il dio Init che nel testo è superiore in quanto simboleggia una forza primigenia della natura sublimata attraverso il campione del maschio, perfetto in quanto libero dai gravami morali, attraverso la musica subisce una interpretazione quasi evemeristica di umanità portata al massimo della sua forza.

Anche in un altro senso Smareglia si è allontanato dalle proposte del librettista e cioè egli ha spostato il centro dell'interesse dall'uomo all'atmosfera in cui è chiamato ad agire. In sostanza nei testi benchiani soltanto attraverso i personaggi viene determinata l'atmosfera poetica; il senso del fatto implacabile in «Falena», l'evocazione di un clima fantastico in «Oceana», la drammaticità dell'impulso in «Abisso», sono stati ottenuti attraverso la rappresentazione della vita di ogni personaggio. In altre parole l'uomo, sia pure ridotto ad entità irrazionale, sta al centro dell'interesse di Benco, dall'uomo sorge il simbolo poetico, nell'uomo si svolge il dramma. Naturalmente, data la incomunicabilità fra gli individui che caratterizza la concezione drammatica benchiana, l'azione poteva facilmente frantumarsi in singole scene, ognuna delle quali corrispondente ad un particolare momento intuitivo. Smareglia ha evitato questa frantumazione proprio risolvendo tutta l'azione entro una generale atmosfera allusiva. Da questa vien data la misura sentimentale dell'opera sì che i moti affettivi immersi in essa derivano una ricchissima capacità reattiva. D'altra parte la condizione espressiva del momento, entrando in relazione col significato patetico generale, da esso ricava una amplificazione vastissima attraverso la quale vien superata la limitatezza dell'attimo intuitivo sì che il sentimento si allarga all'infinito. Da ciò deriva la profondità dell'introspezione: ogni sentimento supera il personaggio che lo esprime e assume un valore simbolico cosmico.

Alla base di questa particolare impostazione drammatica stanno l'evoluzione della personalità del musicista, evoluzione che lo ha condotto a un nuovo concetto di teatro lirico. Smareglia avvertiva nelle opere del suo periodo di mezzo un compromesso fra le intime esigenze dell'espressione musicale e le necessità imposte dalla forma teatrale. In sostanza, anche se attraverso la musica il compositore dava al fatto un'interpretazione particolare, anche se questa interpretazione da altro non era determinata se non dalla profonda sentimentalità dell'artista, cionondimeno la musica era sempre legata ad un elemento esterno e preesistente ad essa, il quale le poneva dei vincoli precisi. L'ideale drammatico di Smareglia era invece teso verso un teatro in cui ogni aspetto del dramma fosse, più che condizionato, creato dallo sviluppo del discorso musicale. L'artista era cioè convinto che il dramma potesse raggiungere una perfet-



«Abisso». La scena dell'Atto III nell'esecuzione del Teatro alla Scala di Milano (14 febbraio 1914; direttore: Tullio Serafin).

ta omogeneità e quindi una coerenza artistica assoluta soltanto se la musica diveniva l'elemento primo attraverso cui fossero filtrati i significati sentimentali dell'opera.

Della giustezza di questa sua visione il musicista traeva conferma dalla matura opera wagneriana anch'essa valida sentimentalmente e teatralmente solo grazie all'intervento di un discorso musicale coerente che seguiva le sue leggi interne e che a queste conformava ogni altro aspetto del dramma. Nelle ultime opere di Wagner Smareglia trova risolte le esigenze musicali che lo spingevano a un rinnovamento: in quelle opere egli riconosceva una superiore forza drammatica; da esse gli venivano chiarite le infinite possibilità espressive di un linguaggio che nella sua duttilità si adeguava alle più complesse necessità. Era quindi inevitabile che l'accostamento a Wagner, già riscontrabile a proposito delle opere del periodo di mezzo, si accentuasse e che il Maestro si rivolgesse al compositore tedesco per ricavarne le forme nuove di cui sentiva di aver bisogno. Come l'abbandono del tradizionalismo si era manifestato col «Vassallo di Szigeth» sotto il segno del Wagner prenibelungico, così ora con «Falena» il rinnovamento partiva dalle esperienze della «Tetralogia» e del «Tristano». Ma se in «Vassallo di Szigeth» si erano potuti trovare agevolmente cedimenti all'influsso wagneriano, i quali si manifestavano attraverso modi linguistici ancora troppo legati al modello, in «Falena» e nelle opere successive

il wagnerismo ha agito solo come spinta. Molti elementi linguistici della trilogia finale smaregliana sarebbero impensabili senza il precedente della musica di Wagner. Il denso sinfonismo, divenuto protagonista del discorso musicale tanto da annullare talvolta l'importanza della voce e costringerla quasi al declamato, lo sviluppo armonico intensissimo in cui il cromatismo ha parte importante, la larghezza dell'arco tonale che sfugge spesso alle risoluzioni ma di volta in volta si rinnova, l'ampiezza del respiro delle singole scene musicali, la tecnica dell'orchestrazione, amante dei timbri corposi con un frequente uso di raddoppi; tutti questi sono caratteri che indubbiamente dipendono dall'esempio wagneriano. Tuttavia la loro presenza non limita le capacità espressive di Smareglia il quale usa i mezzi a lui offerti dopo averli severamente considerati nel loro valore significante. Smareglia non ha accettato dogmaticamente lo stile wagneriano: egli ha saputo conservare la propria indipendenza. Perciò tante volte egli si scosta dai modi di Wagner accettando anzi forme del melodramma tradizionale: ed il quintetto di «Oceana» attuato secondo i modi del «concertato» rimane una delle più perfette intuizioni del teatro maturo di Smareglia. Basterebbe questo elemento a denunciare la libertà del compositore di fronte al suo modello. Ma anche un'analisi particolare dei modi espressivi chiarisce la profonda diversità esistente fra la musica del nostro e quella di Wagner. Il ricorso tematico per esempio non è quasi mai sottoposto alla dialettica: le singole idee si ripresentano sempre uguali assumendo con ciò un valore allusivo alla natura immutabile del personaggio. Anche l'armonizzazione, pur attraverso giri complessi, conserva una fondamentale chiarezza tonale sì che procedimenti cromatici o trattazioni polifoniche servono soltanto ad allargare la portata espressiva della tonalità che così viene intesa dinamicamente come organizzazione di un linguaggio melodico e armonico capace di infinite evoluzioni. Anche il sinfonismo delle ultime opere smaregliane mostra l'originalità dell'artista. Non ha molta importanza il fatto che Smareglia abbia ritrovato in Wagner una concezione sinfonica dell'opera: abbiamo già visto come intime esigenze musicali spingessero il compositore verso forme che inglobassero tutti i significati sentimentali del dramma. Il sinfonismo di «Falena», «Oceana» e «Abisso» è la misura necessaria per chiarire i rapporti drammatici: spostando l'interesse nell'orchestra, Smareglia creava il clima emotivo entro cui la voce si inserisse affermando, con la sua autonomia, la presenza di un momento sentimentale particolare. In questo senso vocalità e strumentalità, pur operando l'una nell'altra e spesso riprendendo i modi specifici del termine opposto (sì che spesso la voce viene trattata quasi strumentalmente, mentre agli strumenti vien affidato il lirismo melodico), restano sempre due termini distinti. Sia che tenda al declamato, sia che si abbandoni all'impeto melodico, sia che si immedesimi col flusso orchestrale, la voce conserva una sua funzione drammatica in quanto, attraverso il suo rapporto con la strumentalità, essa denuncia la relazione tra il pathos individuale e l'atmosfera generale del dramma. Questa opposizione, che invece Wagner ha risolto a tutto pregiudizio della voce, dimostra da una parte che Smareglia è ben radicato nella tradizione melodrammati-

ca italiana, dall'altra che il sinfonismo delle sue opere finali, anziché essere l'artefice del dramma, ne è soltanto la condizione prima. Si spiega così la funzione eminentemente sentimentale che il tessuto sinfonico assume anche nelle scene in cui il testo potrebbe suggerire intenti descrittivi: e valga come esempio tutta «Oceana», e in particolar modo il secondo atto, dove i paesaggi sono sempre messi in relazione con il significato poetico della vicenda ed anzi da essa ricavano il loro particolare tono pittorico allusivo.

Ricorso tematico, sviluppo armonico, vocalità, sinfonismo, orchestrazione, sono soltanto mezzi espressivi; considerarli in sé, cioè avulsi dall'opera d'arte cui appartengono, può essere interessante da un punto di vista filologico. La critica però non è filologia: nel formulare un giudizio bisogna guardare soltanto al risultato espressivo il quale dipende unicamente dal grado di coerenza interna che l'opera d'arte raggiunge. Perciò la definizione di «wagneriano» che certa critica affrettata ha dato del Maestro e che purtroppo è diventata un luogo comune anche in quegli ambienti musicali dove il compositore è ancora ricordato e discusso, può essere accettata soltanto in un senso: se cioè si vuol intendere che nell'opera smaregliana si può scoprire la presenza di mezzi tecnici, e insistiamo su questa parola, derivati dall'insegnamento di Wagner. Allora bisogna dar atto all'artista della sua serietà nel cercare e foggiare quegli strumenti espressivi che sentiva essergli necessari; e bisogna riconoscere che Smareglia, fra i musicisti italiani, è l'unico wagneriano, in quanto egli solo è riuscito a dare valore poetico a quelle forme che il suo maestro aveva condotto a tali altezza da precluderne l'avvicinamento agli altri musicisti. Ma se invece con wagnerismo si vuol indicare una presunta dipendenza poetica da Wagner, dalla quale verrebbe limitata l'originalità espressiva, allora dobbiamo respingere questa definizione che pare quasi accusa, affermando al contrario che Smareglia non è debitore a nessuno e che sempre egli si è espresso tenendo conto soltanto del suo sentimento poetico e mai sottomettendolo ad esigenze di corrente. E se talvolta, soprattutto in «Abisso» il pensiero musicale non avvince e non si mostra originale, ciò non è dovuto a un ripiegamento verso i modi del dramma musicale, ma si spiega piuttosto per l'inaridirsi della fantasia del compositore: «quandoque bonus dormitat Homerus», si potrebbe dire a proposito delle più stanche pagine che si possono incontrare nelle ultime opere del Maestro. L'esempio wagneriano ha senz'altro influito sul costruttore, ma non mai sul poeta: nei momenti di maggior felicità creativa Smareglia, pur eclettico nei mezzi, ha espresso un mondo sentimentale che è unicamente suo.

Avremo una conferma di ciò attraverso l'esame delle sue opere di questo periodo finale.

La «Falena» composta fra il 1895 e 1897, costituisce a nostro avviso – ché ognuno segue in questo la propria sensibilità – il capolavoro di Antonio Smareglia. Nessun'altra opera del Maestro può vantare nello stesso tempo una uguale chiarezza costruttiva, un'invenzione altrettanto ricca, una maturità di linguaggio similmente compiuta, una pari consequenzialità e necessità di di-
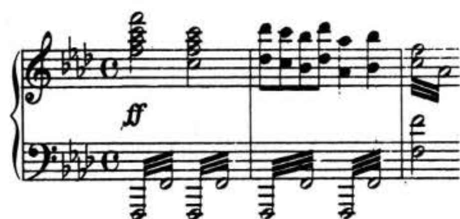
scorso. La felicità creativa, che già aveva sostenuto il Maestro quando componeva «Nozze istriane» si è continuata nella «Falena» che rispetto all'opera precedente crea risonanze più profonde, esprime sentimenti più intensi, fa riferimento a orizzonti poetici più dilatati. Permane nella «Falena» l'espansivo lirismo che caratterizzava «Nozze istriane», ma accanto ad esso avvertiamo la presenza di una vena segreta, che rifluirà nelle successive opere dell'artista, vena più intimamente tesa, più tenuamente operante che dona all'espressione inflessioni morbide e velate. La musicalità smaregliana si è arricchita di un tono nuovo attraverso il quale meglio si manifesta la suggestione del sentimento diffuso, e pur nei suoi empiti passionali, tristemente distaccato che caratterizza la sensibilità del musicista nelle sue composizioni mature. Anche la politezza del discorso strumentale di «Nozze istriane» non viene offuscata in «Falena» dall'inturgidirsi della strumentalità: la partitura conserva sempre la sua trasparenza e il complesso intreccio delle parti non impedisce mai l'evidenza del pensiero dominante. Anzi la mobilità del discorso ricava la ricchezza di chiaroscuri proprio dal fluido che circonda l'idea principale: e se ciò da una parte diminuisce la capacità plastica del concetto musicale, dall'altra favorisce la sua risoluzione in modi fluttuanti in cui sia trasposta l'ondeggiante sensibilità inconscia che il musicista ha accettato come motivo informatore del dramma. Altri preferisce «Nozze istriane» per la luminosità e il rilievo drammatico, altri invece «Oceana» per l'ampiezza dell'orizzonte sinfonico e la magistrale evocazione di stati arcani; noi ci sentiamo più attratti dalla «Falena» in cui ci sembra di trovare quella suprema necessità di espressione che solo nell'opera d'arte veramente riuscita agisce concretamente.

«Falena» si differenzia da «Oceana» e «Abisso» per il rigoroso senso delle proporzioni. «Fra due atti che si corrispondono anche per il sobrio, austero intervento del coro, sono convogliate al centro del dramma le più fervide linfe a nutrire il lungo duetto d'amore di re Stellio e della maga conchiuso con il delitto».[82] Ma rapporti simmetrici si possono scoprire anche nell'interno di ogni atto: nel primo e nel terzo atto è il coro a determinare la tripartizione in quanto gli episodi centrali nei quali propriamente il dramma si svolge, sono preceduti e seguiti da parti corali in cui è rispettivamente definito l'ambiente dell'azione e commentato lo sviluppo dei fatti; nel secondo atto l'episodio di Uberto si inserisce nel centro del duetto creando una bilanciata tripartizione. Simmetriche sono anche le introduzioni orchestrali di ogni atto in quanto ognuna di essa allude al paesaggio in cui si svolgono i fatti. Le partizioni e le corrispondenze simmetriche non limitano affatto l'unità della visione; è vero anzi il contrario ché «Falena» è la più compatta fra le opere del Maestro. L'unità sentimentale che presiede al dramma in tutti i suoi episodi si è risolta in un discorso coerente nel quale i motivi conduttori, agendo anche nel fondo di scene sentimentalmente in contrasto con la natura del Leitmotiv, introducono un fremito conti-

[82] V. LEVI. *Nozze*, cit., p. 11.

nuo da cui sorge il senso della fluidità e necessità del linguaggio. Né la ricchezza dell'invenzione pregiudica l'economia del discorso: Smareglia ha stabilito una gerarchia tra i vari temi, alcuni trattando in chiave lirica altri in chiave drammatica; e sono quest'ultimi che con il loro ricorso mantengono unitaria un'atmosfera emotiva in cui gli episodi più decisamente lirici si inseriscono. La felicità dell'invenzione ha permesso al musicista una grande mobilità di definizioni sentimentali; da una parte viene chiarito il clima passionale in cui il dramma si svolge, clima, si noti, che nell'unità del sentimento non esclude un chiaroscuro da cui ricavare valori emotivi diversi; dall'altra ogni personaggio è individuato nelle particolari reazioni affettive sì che di volta in volta la pateticità assume toni nuovi. Inoltre dal rapporto tra il personaggio e l'atmosfera che lo circonda, si crea una serie di prospettive sfumate da cui il dramma, oltre che offrire naturalmente un interesse musicale fortissimo, ricava una validità teatrale.

All'opera è fatto precedere un breve preludio. È una pagina intensa in cui compaiono molti temi conduttori che vengono trattati dialetticamente. Trattare i temi dinamicamente e non staticamente, come accadeva ancora in «Nozze istriane», significa da una parte dare al brano una compattezza quale poi si realizza nell'opera, dall'altra collegare questo brano al resto del dramma. Diremo anzi che in «Falena» il preludio assume la funzione di un prologo in cui siano preannunciati non più elementi sparsi dell'opera, bensì i motivi in cui il dramma s'incendia. Fra i molti spunti di questa introduzione di «Falena» emergono due idee, ambedue riferite all'essere demoniaco che sta al centro dell'azione. Dopo due battute di tremolo in crescendo, che quasi saturano l'aria di elettricità, scoppia tragicamente negli ottoni il primo tema



È un tema dalla struttura elementare ottenuto attraverso la presentazione in posizioni diverse della triade di Fa minore: dalla persistenza di quest'accordo oltre che dal pedale grave, viene mantenuta ferma la nozione tonale. Soprattutto nel ritmo questo tema trova la sua pregnanza. Le due minime della prima battuta creano una tensione bloccata quasi che la vuota fermezza dell'accordo avesse eliminato il senso del tempo e dello spazio. In contrasto con questo senso del blocco diventa ancor più tragica la caduta della quartina nella seconda battuta: il salto iterato di quarta discendente e il veloce movimento degli ottavi

in cui erompe la tensione prima accumulata, portano un senso di fatalità e evocano una forza che trascina ogni cosa verso il precipizio. Questo tema circolerà per tutto il dramma subendo variazioni tonali fortissime; ma esso si rinnova come spunto di episodio quando nel primo atto la Falena compie l'incantesimo su Stellio e quando nel terzo atto, il giovane apprende dal pescatore Morio la vera natura dell'essere con cui ha trascorso la notte fatale. Questi due momenti segnano i limiti dello stato d'incoscienza in cui Stellio è precipitato. È abbastanza facile scoprire un nesso simbolico fra questa circoscrizione del dramma sotto il segno distintivo di una potenza demoniaca e il tono fatalistico dell'opera. Facendo uso di un ricorso tematico elementare Smareglia ha impersonato nella «Falena» la forza maligna trascendente, dalla quale gli uomini sono mossi dopo esser stati privati della loro volontà. E che da questa forza dipende non solo il dramma di Stellio, ma il destino di tutti i personaggi, e quindi dell'umanità da essi simboleggiata, è enunciato proprio dal tema testé esaminato, col quale non solo si apre il breve preludio, ma anche si chiude l'opera. Un concetto simmetrico ha ispirato Smareglia che attraverso queste corrispondenze interne è riuscito a organizzare i sentimenti più oscuri e a renderne facilmente intuibile il significato. In opposizione col tema che abbiamo visto è messa una seconda idea in Re bemolle maggiore.

Quanto il primo tema era teso e stringato, altrettanto questo motivo è dolce e carezzevole. La linea melodica procedente per intervalli stretti, dove i semitoni hanno parte importante, è tipicamente smaregliana nel suo procedere ondulato, nella ripresa in progressione dello stesso inciso, nell'accelerazione ritmica provocata dal gruppo irregolare. Se il tema della forza diabolica ricavava il suo significato principale dalla struttura ritmica, questa melodia si vale delle ripartizioni interne per introdurre un senso di fascino perverso. Infatti il tema è esposto in sei battute suddivise in tre gruppi di due battute ma alla tendenza ascensionale insistente esposta nelle prime quattro battute attraverso l'iterazione dell'inciso iniziale, non corrisponde una bilanciata e euritmica contro-proposta; che nelle due battute finali del tema viene troncato il movimento che nelle misure precedenti aveva preso corpo. Da questa asimmetria sorge un senso di incompletezza: la insinuante bellezza della linea melodica non è sufficiente a rendere sereno questo tema che anzi acuisce l'agitazione che il discorso musicale precedente aveva portato in questo preludio. Anche questo tema caratterizza la Falena; ma qui viene indicata l'altra natura dell'essere e cioè la

sua umanità che si manifesta nel richiamo sessuale. Un erotismo estremo, sovrumano anch'esso, è denunciato dalla morbidezza del cromatismo delle parti interne: e le successive riprese del tema non fanno che confermare, attraverso l'allargamento armonico, la convulsa attrazione sessuale cui Stellio deve piegarsi. Questo valore caratterizzante del tema è dimostrato dal fatto che esso è presente nei momenti di maggior richiamo erotico. Attorno a questi due temi ruotano altri incisi, tutti ripresi poi nel secondo atto dell'opera e tutti riferiti alla Falena. Sono incisi scattanti sia nel ritmo che nella linea, e concorrono con la loro presenza a creare quel senso del movimento convulso che domina nel preludio. Anche questi spunti alluderanno a situazioni dell'opera; ma finché essi sono presentati sciolti dal loro significato semantico il loro valore è esclusivamente musicale. Raccogliendo in questa pagina tutto il materiale tematico riguardante la Falena e trattandolo in modo da ricavare da esso l'evocazione di una atmosfera di drammatica trascendenza e irrealtà, Smareglia ha concretamente interpretato la tragicità dei fatti ed ha significato la fatalità che incombe sull'uomo. Il preludio riassume concisamente i valori poetici e sentimentali dell'opera che il Maestro ha voluto dominata dall'idea della potenza, del fantastico e dell'ineluttabile. Si comprende quindi perché il compositore non ha usato nel preludio i pur bellissimi temi del duetto del primo atto, del pianto di Albina, dell'amore della Falena; lo spirito modulatamente lirico di questi episodi si opponeva alla tragicità che, essendo il nucleo poetico dell'opera, da sola doveva creare la cornice entro cui il dramma si svolgesse.

Dopo la tragicità del preludio, il primo atto si apre con una scena ariosa e gentile. Un tema di terze cromatiche scorrenti sopra un pedale viene esposto dalle trombe: attraverso la sonorità rarefatta, Smareglia è riuscito subito a creare un senso di arcaica serenità in cui circolano fremiti segreti. Nella trasparenza della partitura il tema iniziale si ripresenta più volte includendo nel suo movimento tutti gli aspetti del discorso: il ritmo di sei ottavi dà una pulsazione interna al candore della linea melodica che si snoda ampia e continua. All'uniformità ritmica e alla descrizione della melodia risale il senso di unità coloristica che domina nell'episodio. In un ambiente dalle tinte attenuate si inserisce il canto delle fanciulle, canto che non si differenzia dall'atmosfera paesistica ma anzi partecipa di essa, ché anche nelle voci si ripresenta il tema fondamentale della scena. In questa serenità e purezza viene presentata Albina. La breve canzone in Do minore sia per la dolce curva melodica, sia per il senso di riposo che deriva dall'appoggio sul secondo quarto della battuta, è lontana da ogni passionalità; si tratta di un breve lampo illuminante il carattere puro e intimamente doloroso di questo personaggio che Smareglia guarda con compassione e tenta quasi di isolare per evitare che esso debba subire il dramma. Le vivaci risposte del coro non valgono a ristabilire la serenità che Albina ha disperso, anzi dalla tristezza intima che veniva dal suo canto si passa a un episodio più apertamente doloroso: è la canzone in La bemolle minore che un marinaio canta dietro la scena. In una tessitura acuta risponde un motivo lento e insistito: come nelle bottonate di «Nozze istriane» la voce insiste su una sola nota per tutta la battu-

ta mentre l'armonia si svolge elementare su triadi fondamentali. Ma rispetto a «Nozze istriane» il significato poetico è completamente diverso: la minore scansione ritmica, il parallelismo delle parti armoniche, la curva melodica che invece di salire tende a declinare, conferiscono a questa canzone una profonda sconsolata mestizia, che si oppone alla drammaticità delle bottonate. In questo canto abbiamo il primo esempio della nuova sensibilità lirica di Smareglia che riesce a conciliare l'espansione vocale di «Cornill Schut» e «Nozze istriane» con un tono distaccato e tristemente sognante.

L'arrivo di re Stellio che torna dalla caccia movimenta l'azione in cui la comparsa del saggio Uberto aveva portato una nota di sicurezza e di distensione. Introdotta da squillanti accordi in Re maggiore la scena si svolge in un'atmosfera di luminosità la cui chiarezza è derivata dalla linearità tonale e dalla purezza del movimento ritmico sempre precisamente scandito. La breve frase di Albina soltanto porta nella festosità del quadro una nota più compressa: quando la giovane intercede a favore del ladro, dall'orchestra sale uno spunto brevissimo ma teso nei suoi cromatismi ascendenti. Si arriva così alla parte centrale dell'atto. Allontanatosi il popolo, Stellio chiama a sé Albina e le si rivolge con una dolcissima frase in Sol bemolle maggiore,

Lo spunto iniziale di questa frase era comparso precedentemente nell'orchestra quando Uberto annunciava alla figlia l'arrivo del re; ma allora esso non era stato sviluppato e, senza costituire episodio, serviva soltanto a introdurre inconsciamente nel discorso un'idea appena abbozzata; ora invece esso diventa linea dominante: viene così creata la continuità e la necessità del discorso in quanto il frammento ha agito sul subconscio dell'ascoltatore che in questa lunga frase di Stellio riconosce un motivo che crede di aver sempre posseduto. Di questo tema si noti l'inconsueto tempo di cinque quarti che, aggiungendo un movimento alla battuta di quattro quarti che nelle pagine precedenti aveva dato l'«ictus» del movimento, dilata il canto che, già fluido nella linea, attraverso il prolungamento degli ultimi due movimenti acquista un valore di entusiasmo affettivo. La morbidezza tonale unitamente alla semplicità armonica conferiscono a questo canto un tono dolcemente espansivo ma rattenuto e lontano da ogni scatto. È una frase di respiro molto ampio, che ha bisogno di spazio per

estendersi e da essa è dominato il duetto fra Stellio e Albina, romantico nella sua modulazione sentimentale, ma classicamente euritmico nella tripartizione.

L'atmosfera lirica di questa pagina è improvvisamente dispersa dall'irrompere sulla scena della Falena. Veloci movimenti cromatici, figure ritmiche guizzanti, una armonia sospesa sugli accordi di dominante e sensibile, accompagnano la comparsa della maga: cupi accordi di Do diesis minore creano un senso di tensione che i disegni discendenti per semitoni non servono a scaricare. Avvalendosi di un semideclamato estremamente incisivo la Falena va addensando un'energia che poi si espande nella frase di richiamo erotico già presente nel preludio. «Torna al tuo fosco mondo» grida Stellio che ancora sente di poter reagire; ma in un rinnovato impeto passionale la Falena prende il sopravvento e, mentre nell'orchestra risuona, quasi ossessivo, il tema della fatalità, allarga su Stellio il suo manto e compie il maleficio. Nell'orchestra risuona dapprima uno spunto che sarà l'ossatura del canto musicale del secondo atto: ma anche questo spunto era già stato insinuato fuggevolmente nel precedente duetto tra Stellio e Albina, sì che qui esso diventa reminiscenza chiarita e parte del subconscio. In seguito l'incantesimo viene sottolineato da una bella frase in Mi maggiore che nei cromatismi interni condensa un fremito morboso da cui viene intorbidita la linearità del canto. La distensione ritmica e il pedale di Si conferiscono a quest'aria un andamento lento e uniforme, ma intimamente vibrante per i frequenti salti d'intervallo lato che spezzano bruscamente la fluidità della melodia. Compiuto l'incantesimo la Falena scompare nel bosco da cui è uscita: accanto a Stellio caduto in uno stato ipnotico è rimasta Albina che muta ha assistito alla scena. E quando Uberto la raggiunge essa prorompe in un canto dolorosissimo:



È una delle più belle melodie dell'opera. Il ripetuto passaggio dalla tonica alla sensibile comprime e poi libera lo spazio armonico che nell'accordo alterato di settima diminuita trova lo sfogo. La ritmica è anch'essa uniforme e non crea squilibri dinamici sì che tutta la frase si svolge su un piano di rattenuta disperazione. È un tema che per manifestare tutta l'angoscia potenzialmente contenuta dovrà essere inserito nel vasto sinfonismo del lamento della foresta nel secondo atto; e allora esso evocherà un senso di angoscia parossistica. Ora, iso-

lata nel suo valore lirico, questa melodia individua soltanto il supremo dolore di Albina in un'atmosfera altamente tesa. Con mezzi musicali elementari Smareglia ha creato una delle sue frasi più belle e ha realizzato una situazione sentimentale raggiungendo la pienezza dell'interpretazione. Il superbo finale conchiude coralmente la situazione: la compattezza e l'indipendenza delle voci, che il Maestro ha fatto muovere dapprima polifonicamente e poi ha risolto in un vasto corale, dà valore di personaggio al coro che in questa pagina commenta il dramma e lo amplifica in modi che ci fanno ricordare la tragedia attica. Nelle sue ultime opere Smareglia ha fatto un uso nuovo del coro non limitandolo, come nelle opere precedenti, a una funzione di fondo, ma dandogli anzi un'individualità ben precisa attraverso la quale esso potesse partecipare attivamente alla vicenda ed anzi riassumere talvolta i valori poetici della scena. Ciò è particolarmente evidente in «Falena»: e soprattutto nel terzo atto il coro è inteso come mezzo di superamento della passionalità individuale: i sentimenti dei protagonisti, immersi entro l'alone creato dalla coralità, diventano da una parte più significativi e più intensi, dall'altra si ammorbidiscono e trascendono se stessi. Questa apparente contraddizione è risolta grazie alla particolare atmosfera creata nella scena: e più ancora della strumentalità, dell'armonizzazione, della ritmica che restano fondamentalmente uguali lungo tutto l'atto, è proprio la particolare trattazione corale che conferisce al finale quel senso ultrapersonale in cui gli opposti si incontrano. Le voci, più che sovrapporsi, si alternano e se talvolta s'incontrano esse procedono per lo più all'unisono. Da ciò deriva una trattazione monodica che già crea un senso di distacco; ché l'orecchio moderno è troppo abituato agli sviluppi armonici per non sentirsi ormai lontano da queste forme arcaiche. Interviene anche un altro fatto: le voci più che svolgersi in melodie effusive (compare soltanto il diafano tema dell'alba), insistono su una linea ancorata a intervalli stretti (al massimo di quarta) e spesso bloccata in una scansione ritmica della stessa nota; da questa elementarietà ed anzi uniformità della linea viene evocata una lontana visione arcaica. Proprio dall'apparente impersonalità del coro deriva lo spirito rarefatto in cui le voci, parificate nella loro importanza, diventano nella loro diversità timbrica, espressione chiaroscurata di un unico personaggio il quale, pur non partecipando al dramma, ne accoglie i palpiti, trasportandoli in una dimensione sentimentalmente universale. Il musicista ha creato uno spazio amplissimo nel quale gli impulsi individuali possono espandersi senza limiti fino a perdere la tempestosità e ripiegare in forme espressive più contenute; e la breve frase di Stellio,

Molto sostenuto. (♩= 60)
O mia ange - li - ca ver - gi - ne! O pe - so di pec- ca - ti sul mio cuor...
O du lieb - li - ches En - gels-bild! Die Last der schweren Sün - de bricht mein Herz...
Molto sostenuto. (♩= 60)
molto espress.

che si sente annichilito, e ancor più il canto di Albina che precede la scena del perdono

sono intimamente dolenti, ma non laceranti come la tragicità del fatto potrebbe far supporre. Il coro ha creato una atmosfera quasi mistica da cui deriva il senso di rassegnata serenità in cui si inseriscono i moti passionali: Stellio e Albina non possono che compiangere se stessi e sublimarsi abbandonando la propria umanità entro un dilatato senso della collettività, la quale sola può superare le loro passioni e dare ad esse un'interpretazione valida. Dopo il disperato sensualismo che ha dominato il dramma, dopo l'angoscioso ricordo del fatto immutabile che determina gli uomini e li annulla, l'opera si chiude con una catarsi dell'individuo che attraverso la comunità riesce a comunicare con la spiritualità più pura. Il concetto romantico della totale immersione dell'individuo nella sentimentalità universale, ha trovato in Smareglia un'interpretazione di una purezza e serenità che potrebbero dirsi classiche. Alla catarsi dei personaggi corrisponde il bellissimo tema dell'alba:
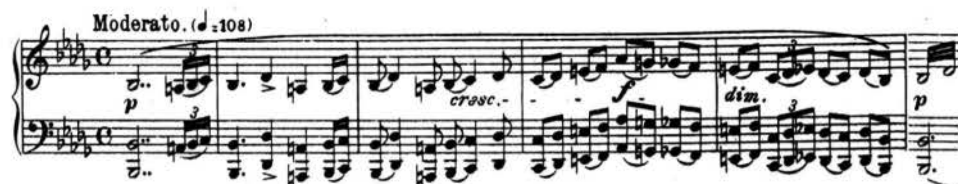
Sugli intervalli sovrapposti in quarte e quinte che creano un senso di spazio aperto, si svolge una linea sospesa alla quale la indefinitezza tonale delle prime battute conferisce una vaga tensione che, allentatasi una prima volta con il fugace apparire della terza minore, subito si illumina nel passaggio alla tonalità maggiore. Questo tema apre l'atto terzo, sgombrando l'aria del fervido eroti-

smo e delle angosciose risonanze dell'atto precedente. Ripreso dal coro nel finale dell'opera esso si inserisce perfettamente, grazie alla semplicità della sua linea, nell'armonia arcaizzante delle ultime pagine. Il coro che canta la purezza, esalta contemporaneamente la natura e questa identificazione assume un valore simbolico efficacissimo. Luce e tenebre si oppongono; ma anche se l'individuo è stato piegato dalla maligna forza della notte, egli può sempre risollevarsi e redimersi immergendo la propria umanità dolorante nella candida serenità dell'alba. La realizzazione di questo simbolo ha avuto da Smareglia un sapore paganeggiante: il canto della natura è simile a un antico rito lustrale e una suggestione magica di religione solare sorge da quest'episodio. La natura è interpretata come essenza divina nella quale gli uomini possono inserirsi partecipando alla sua sublimità.
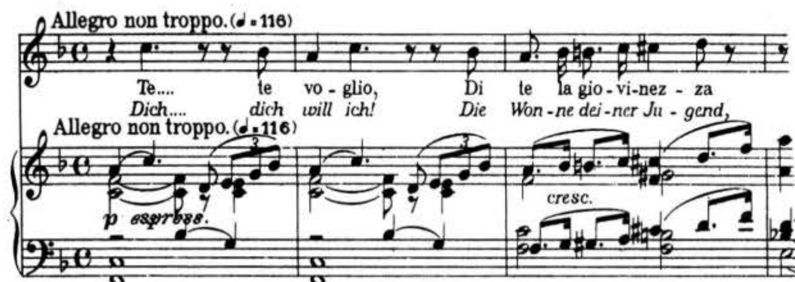
In contrasto con il profondo senso corale del primo e soprattutto del terzo atto, il secondo é un'inno all'individualismo passionale. È questo un lunghissimo duetto d'amore fra la Falena e Stellio; e il breve episodio di Uberto serve più a separare due momenti emotivi che non a portare un contributo attivo allo svolgimento. La costruzione di quest'atto ci riporta immediatamente al secondo atto del «Tristano»: anche nella «Falena», come nel capolavoro di Wagner, due soli personaggi, travolti da un'irrefrenabile ebbrezza patetica, devono reggere l'azione e movimentarla drammaticamente. Il grande precedente wagneriano avrebbe dissuaso qualsiasi musicista dal ritentare la prova: tanto maggiore il pericolo di essere attossicato per un compositore come Smareglia la cui simpatia per Wagner abbiamo già messo in luce. Bisogna dar atto al coraggio del nostro che non solo accettò il confronto ideale cui inevitabilmente andava incontro; ma soprattutto si deve ammirare il compositore che avvalendosi proprio delle premesse wagneriane è giunto ad esprimersi in toni altamente originali; il finale di quest'atto è forse la più bella pagina scritta dal Maestro. Soprattutto la risoluzione drammatica è originale. L'atto si svolge secondo un arco teso che nell'episodio dell'assassinio di Uberto trova il suo culmine. Tutta la prima parte dell'atto raccoglie un'energia erotica che si tramuta un poco per volta in frenesia dionisiaca: in un clima di esaltazione sensuale la scena d'amore si converte in furore incontenibile, dove, non che la volontà, nemmeno l'istinto morale riesce a sopravvivere. Nè soltanto Stellio è vittima di questo delirio orgiastico: ne partecipa anche la Falena che anzi, come essere demoniaco, ha ancor maggior capacità di esaltazione nella voluttà e da essa ricava una potenza magnetica e una fantasia allucinante. Che questa sia la natura della Falena risulta evidente dal fatto che, quando Stellio ha ormai consumato l'orgia nel delitto e a poco a poco si risveglia alla coscienza, la Falena vuol condurlo a nuove e pazzesche sensazioni: l'insaziabilità del piacere si manifesta in lei come una forza assoluta che tutto travolge: il richiamo della lussuria si rinnova perpetuamente e le immagini fantastiche (noi siamo la meteora / che avvampa nel ciel) accusano una tensione sensuale estrema, specialmente in virtù di una musica dal getto abbondante. Stellio non può partecipare sempre di questa natura, e il pianto di Albina che ora gli giunge attraverso la foresta risveglia la sua coscien-

za. Come dianzi aveva ceduto all'impulso afrodisiaco, così ora Stellio deve cedere al rimorso: il pianto della sua sposa diventa un ricordo ossessivo e guardando le sue mani rosse del sangue di Uberto, e che non potranno essere lavate (evidenti reminiscenze del Macbeth) intuisce la sua condanna. Invano fuggirà verso una impossibile «isola dai monti azzurri» che la Falena gli promette: il lamento straziante lo perseguiterà dovunque.

Le bellissime suggestioni offerte dal testo hanno trovato in Smareglia un interprete nobilissimo: non sapremmo quale pagina del contemporaneo teatro lirico italiano paragonare a questo superbo atto di «Falena». Facendo uso del materiale tematico esposto nel preludio per determinare la situazione drammatica, il Maestro ha profuso molte altre melodie preziose ed espansive. L'ambiente coloristico è chiarito grazie ad un tema, di cui soltanto uno spunto era comparso già nel primo atto,



tema tenebroso e penetrante nella nudità melodica ritmicamente agitato dalla sincope persistente che fin dall'inizio dell'atto introduce il clima di tragedia che dà il tono fondamentale a queste rappresentazioni irreali. La puntualità rappresentativa permette al musicista di risolvere i singoli episodi rendendoli partecipi dell'atmosfera generale. Così il canto della Falena in Fa maggiore,



che nella linea ci ricorda un tema del risveglio di Brunilde, ma che per il suo tono scoperto si avvicina a certi motivi delle «Nozze istriane», non riesce a convincere per il suo carattere affettuoso e diremmo casto, in stridente contrasto

con la figura della maga. Senonché il lirismo smaregliano ha modo di manifestarsi stupendamente nell'episodio in Fa diesis maggiore dove

sopra un'armonia statica e trasparente si eleva il canto della Falena, una melodia levigata ottenuta dall'arpeggio di tonica, che sembra quasi cullata dal movimento eguale delle terzine; e un senso di sogno fanciullesco traspare da questa poetica fantasticheria che quasi introduce un sentore d'innocenza nella surriscaldata atmosfera dell'atto. Ma, come già si è detto, il culmine poetico è raggiunto nel finale. Il tema di Albina, già comparso nel primo atto, ora è ripresentato in un movimento di duine; mantenendo la stessa struttura armonica con cui era stato presentato il tema, supplichevole e insieme ansioso nell'unisono degli archi ricompare nei vari strumenti, di volta in volta sempre più intenso. Una lunga progressione aumenta la carica di energia, mentre un pedale ritmicamente scandito insiste fino all'ossessione. Dalle inesorabilità della progressione sinfonica sorge la tragicità del finale d'atto che in un crescendo continuo sommerge i personaggi e satura la situazione di un sentimento di angoscia. Di fronte a questa pagina grandi musicisti si sono inchinati e critici famosi sono ricorsi a immagini iperboliche. Indubbiamente il finale del secondo atto della «Falena» non è soltanto l'episodio saliente di tutto il teatro smaregliano, ma può essere considerato una delle pagine più significative di tutto il teatro italiano dell'epoca.
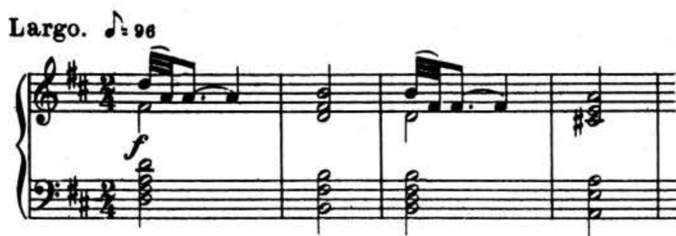
Quando nel 1903 Arturo Toscanini diresse «Oceana» alla Scala, sembrava che Smareglia si sarebbe finalmente imposto. La critica era pronta ad accogliere degnamente un'opera che, mettendosi in contrasto col teatro verista allora dominante, risolveva il dramma in un clima artistico evoluto, tutto permeato di sinfonismo. I maggiori artisti avevano giudicato «Oceana» come un'interpretazione del sentimento romantico portato alle estreme conseguenze: Boito affermava che «Oceana» dava inizio a un nuovo capitolo nella storia del teatro italiano; D'Annunzio indicava nello Smareglia un grande musicista, alfiere del moderno teatro italiano; lo stesso Toscanini si era mostrato entusiasta della partitura così ricca e spaziosa. E tutto il pubblico più colto sentì di trovarsi di fronte a un'opera che non aveva precedenti nel teatro musicale italiano e salu-

tò «Oceana» come interpretazione di quella sensibilità più riposta che il tardo romanticismo aveva svelato. Eppure «Oceana» non ebbe la fortuna che sembrava le spettasse di diritto ed anzi fu l'opera del Maestro meno eseguita: dopo le rappresentazioni scaligere del 1903 essa fu ripresa a Trieste appena nel 1949 grazie al deciso intervento del M° Cesare Barison, smaregliano convinto, allora sovraintendente del Teatro Comunale. «Oceana», che l'autore considerava il suo capolavoro ed alla quale affidava quasi tutte le sue speranze di riconoscimento, fu invece l'opera che più nocque alla sua fama. Il denso sinfonismo in cui Smareglia aveva voluto risolvere il dramma, sembrò a molti un cedimento della natura lirica del musicista davanti allo straripare del wagnerismo. D'altra parte le situazioni fantastiche offerte dal testo, attraverso la particolare interpretazione smaregliana perdevano anche quel poco di concretezza rappresentativa che la parola comunque comporta e diventavano stati onirici allusivi a realtà altrimenti inesprimibili. L'immaterialità in cui la rappresentazione veniva a risolversi, impediva una trattazione scenica qualsiasi ché non era certo possibile una dinamica drammatica fra episodi che si isolano ognuno nella sua intuizione. Ciò non significa che l'opera sia frammentaria e scenicamente insostenibile: quadri pittorici distinti si unificano grazie all'unità di un tono coloristico determinato da un linguaggio musicale sempre sostenuto nella linea, pulsante nel movimento, ricco di sfumature. Ma la totale scomparsa di una plastica drammatica, e sia pur sostituita da una sorta di impressionismo lirico, non poteva non sconcertare in un periodo in cui il gusto dominante amava ancora sulla scena le espressioni plasticamente concrete. E quando più tardi il verismo decadde altre correnti erano già sorte nella musica europea. «Pelléas et Mélisande» da una parte, «Salomè» dall'altra erano i centri focali di due poetiche nuove, antitetiche nelle forme, ma ambedue legate all'ansioso problematicismo novecentesco. Smareglia era rimasto estraneo alle nuove idee: egli che nel 1889 col «Vassallo di Szigeth» poteva dirsi un musicista d'avanguardia, solo vent'anni più tardi era diventato quasi un tradizionalista. La sua fedeltà al romanticismo lo aveva isolato e la sua musica era considerata espressione di un momento culturale ormai superato dal divenire storico. Nella storia del teatro musicale italiano «Oceana» non ha dunque aperto, come intendeva il Boito, bensì ha chiuso un capitolo: in essa il teatro romantico italiano ha trovato l'ultima sua espressione; un'espressione nobile, luminosa, fresca, ricca di motivi poetici, evocatrice di vaghe e dolcissime aspirazioni, di paesaggi fiabeschi, malinconicamente lontana dalla vita.
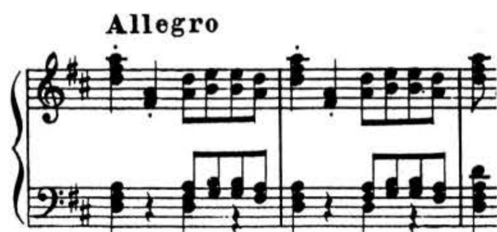
«Oceana» non è un'opera poeticamente omogenea come la «Falena». In parte ciò può derivare dalla struttura del testo che suggerisce ampie scene pittoriche ben definite nei loro limiti, piuttosto che creare un'azione unitaria. Ma pensiamo che soprattutto da una certa stanchezza della fantasia musicale smaregliana dipenda la mancanza di una tensione poetica continua. Pagine bellissime si alternano a momenti in cui si sente lo sforzo del costruttore a mantenere vivo l'interesse musicale, e non sempre gli elementi del linguaggio sono rivissuti in un'interpretazione poetica compiuta. «Oceana» può affascinare per

la ricchezza delle inflessioni cui il discorso è piegato, per la fluenza del movimento, per la ricchezza e il calore dell'orchestrazione, per l'ampio respiro sinfonico; ma non compare qui la suprema necessità drammatica che nella «Falena» aveva ispirato il musicista e lo aveva condotto a intuizioni espressive altissime. In sostanza l'opera, considerata nel suo arco totale, persuade più per i pregi tecnici e costruttivi che sono grandissimi, che non per quelli di fantasia. Brani profondamente espressivi sono numerosi e, considerati a sè, possono costituire un'antologia musicale di alto valore; ma improvvise cadute della fantasia raffreddano il discorso e provocano stanchezza tanto che anche le pagine più poetiche perdono un poco del loro rilievo se immerse nel contesto dell'opera.
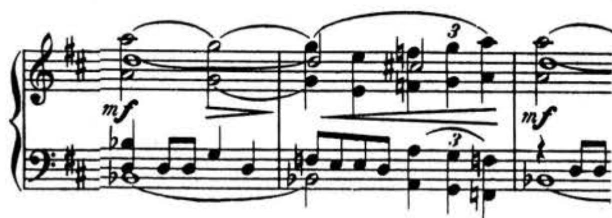
L'azione drammatica è preceduta da una lunga ouverture. Fino a «Falena» i preludi smaregliani sono pagine di breve respiro in cui sono presenti alcuni temi dell'opera senza che a questi sia conferito un valore drammatico: e si pensi a «Nozze istriane» dove il tema delle bottonate e quello dell'inganno sono esposti in episodi staccati senza mai entrare in rapporto fra loro. In «Falena» invece, come già abbiamo rilevato, il preludio corrisponde a un'esigenza drammatica in quanto, attraverso la dialettica serrata cui sono sottoposti i temi più tenebrosi, viene subito creata l'atmosfera tragica in cui la vicenda si svolge. In questo modo viene posta una relazione strettissima fra il preludio e l'opera. L'ouverture di «Oceana» risponde ad un'esigenza diversa, quella di riassumere weberianamente l'atmosfera della vicenda. È questa pagina una vasta costruzione che si fonda sulla forma tradizionale dell'ouverture romantica, suddivisa in introduzione, allegro, andante, ripresa, coda; questo schema è stato seguito con molta libertà da Smareglia che ha preferito allargare il primo allegro e il lirico episodio centrale, mentre la ripresa è stata da lui ristretta e resa più scattante. L'esser ricorso a una forma sinfonica ha permesso al musicista di creare una pagina indipendente dall'opera e nella quale potesse esprimersi compiutamente il suo orizzonte sinfonico. Entro la classica partizione viene organizzato un materiale tematico desunto da scene del secondo e terzo atto dell'opera. Che Smareglia abbia potuto servirsi delle stesse intuizioni melodiche sia per rappresentare musicalmente un'azione, sia per costruire una vasta pagina sinfonica, dimostra chiaramente che la matura invenzione del Maestro ha stabilito sue proprie leggi melodiche che non tengono conto della diversità, tradizionalmente accettata, fra vocalità e strumentalità. La natura del tema smaregliano nelle due ultime opere (ché le medesime osservazioni si possono fare a proposito di «Abisso») è regolata da interni rapporti dinamici che tendono ad allargare la propria sfera d'azione sì che l'idea musicale può esser intesa sia come cellula sia come tema compiuto. Ci dà un esempio di ciò il tema introduttivo che, per il ricorso cui nell'opera è sottoposto, potremmo chiamare tema di Uls.



A proposito di questo tema si può osservare che l'ampiezza delle triadi distende l'atmosfera in una spazialità vastissima; è un tema del mare ed evoca distese oscure e fosforescenti; su questa vastità l'appoggiatura porta un fremito malizioso che allude alla sapida scherzosità del genio marino. Uls, che da questo tema è sempre accompagnato, ha in sé due nature, una divina che lo immerge negli elementi, l'altra che lo avvicina all'umanità comunicandogli uno spirito frizzante di commedia. Musicalmente vien interpretata compiutamente la compresenza dei due elementi che Benco aveva pensato per questo personaggio e il suo compagno Ers. Ora, questo tema in sé così significante è sottoposto, e non solo nell'opera, ma già al centro e alla fine dell'ouverture, a continue vicende deformanti sì che, intatto nella struttura melodica dell'intervallo di quarta, esso muta sia nel ritmo, sia nel colore che gli viene dal fondo armonico: esso è dunque inteso come motivo primordiale da cui possono svilupparsi echi vastissimi. Un altro esempio di tema polivalente ci è offerto dal tema che stacca il primo allegro dell'ouverture, in Re maggiore come quello di Uls:
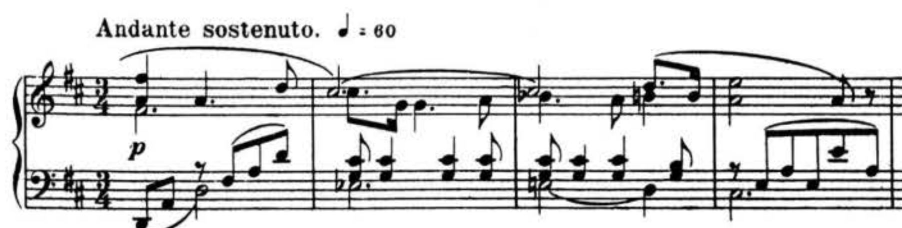


Anche questo tema elementare è già conclusivo in se stesso e sono sufficienti la luminosità armonica e brillantezza ritmica per introdurre un senso di festosità. Senonché lo spunto ritmico della quartina che nella brevità dello staccato diventa elemento pungente, viene usato anche in funzione cinetica nel senso che, introdotta con ritmo uguale nello sviluppo successivo, esalta la spinta di una progressione cromatica ascendente che esplode nel tema di Vadar,
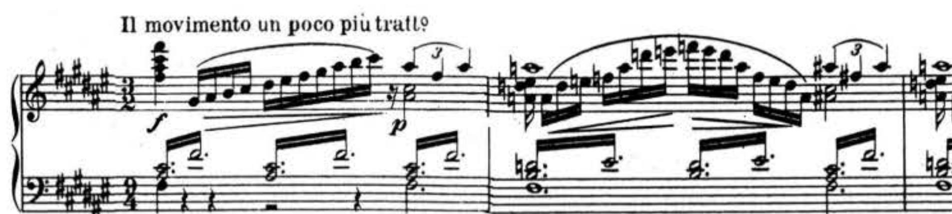


uno dei motivi più spesso ricorrenti nell'opera. Né solo la quartina di ottavi ha funzione di spunto: anche il salto di ottava è considerato una cellula energetica da cui acquisterà significato la tagliente progressione del baccanale nell'ultimo atto.

Di contro a questi temi elementari, si pongono melodie dolcissime e chiuse in se stesse. L'introduzione dell'ouverture contiene come controproposta al tema di Uls, il canto di Init del secondo atto:



la linea flessuosamente ondulata, che dagli accordi in sincope accoglie un fremito di passione, ha una giustezza di rapporti che fa quasi indovinare gli svolgimenti interni. Più interessante ancora è il tema con cui s'inizia l'episodio centrale dell'ouverture:



«All'attacco del Fa diesis maggiore la partitura trascolora improvvisamente con vivide trasparenze mentre sorge il motivo dell'incantesimo marino. È un motivo fluido, che si parte dallo spunto di una terzina larga in cui si intromette sussurrando una figurazione dell'arpa e dei violini. Ritroviamo qui una di quelle frasi smaregliane che sembrano sospese a un tenuissimo filo, e invece suggono dal profondo dell'armonia una linfa generosa, così che a poco a poco acquistano la piena vibrazione poetica. E l'armonia è fatta essa stessa vibrante per le frizioni che si producono col sovrapporsi degli accordi ai pedali, o per l'intenso modulare degli accordi alterati: colore anche questo che l'orchestra a sua volta potenzia».[83] Pur dando a questo episodio un rilievo fortissimo, la parte centrale dell'ouverture non si limita a essa: spunti drammatici sono presenti in questa pagina e particolarmente il tema di Vadar, minaccioso nelle progressioni, accentra in sé l'interesse dello sviluppo; intorno al tema di Vadar ruotano quello dell'amore fra Init e Nersa e gli spunti del notturno marino e del bacca-

[83] Cfr.: V. LEVI. *Oceana*, cit., p. 29.

nale. Questi spunti costituiscono il nucleo della successiva ripresa che dopo aver espansivamente allargato il tema amoroso del terzo atto, si chiude in una coda precipitosa il cui motivo dominante è dato dal tema di Uls, profondamente modificato.
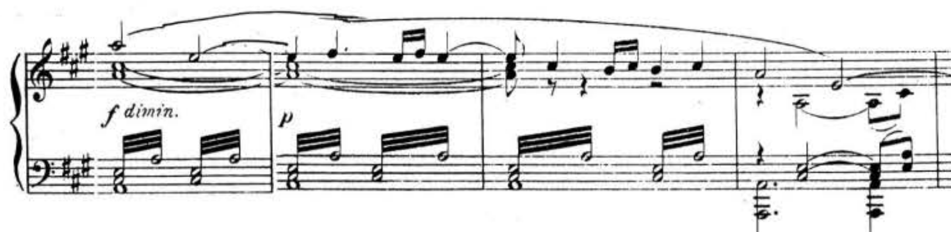
Certamente l'ouverture è la più sicura pagina sinfonica del Maestro: la generosità dell'invenzione, la consequenzialità del discorso, la ricchezza degli svolgimenti e della tavolozza ne fanno un brano interessantissimo che può ben essere eseguito anche in concerti: e grandi direttori come Richter, Strauss, Toscanini lo inserirono spesso nei loro programmi. D'altra parte, messa in relazione con l'opera di cui con bella sintesi condensa i motivi lirici, l'ouverture introduce quel senso di fantasia fiabesca da cui «Oceana» è vivificata.

Pari sinteticità non si trova nei tre atti dell'opera della quale ci limiteremo a segnalare i punti salienti. La prima scena, in cui le mietitrici si lamentano della loro fatica, è un bellissimo esempio della capacità smaregliana di costruire scene di ampio respiro. Il dialogo delle donne, acre e pungente, si immerge in un'ampia scena musicale cui dal flusso ritmico e dalla luminosità armonica viene un arcaico senso agreste. In quest'ambiente si inserisce la bella canzone di Nersa in cui l'armonia chiaroscurata e la curva melodica compressa alludono a un sentimento intimo indeciso fra il piacere e il dolore. In questa purezza sentimentale è presentata la figura di Nersa, anch'essa, come Albina, teneramente accarezzata dal musicista che si innamora del suo personaggio.
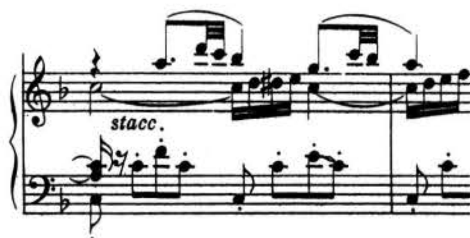
Il secondo atto, un notturno marino, ha esaltato la fantasia del compositore che, nell'evocazione di orizzonti fantastici, vedeva la possibilità di estrinsecare al massimo le sue doti di paesista: il mare, cui Smareglia era sempre stato legato, è qui il punto di partenza per l'immaginazione di forme e colori traslucidi in cui il personaggio immerge la sua individualità fino a confondersi con la natura. Ma abbiamo già avuto modo di osservare che, anche nelle sue pagine più decisamente pittoriche, l'interesse del musicista è sempre rivolto a risolvere il paesaggio in un clima sentimentale, onde tra l'ambiente e l'uomo si stabilisce una relazione reciproca che permette una sintesi dei due termini in una realtà assoluta. Dal momento che questa sintesi ovviamente è possibile soltanto attraverso l'interpretazione musicale, è chiaro che il paesaggio è visto in funzione drammatica: esso non appare mai avulso dalla sentimentalità che sorge dal personaggio. In questo senso non è possibile fare un paragone fra le evocazioni marine di Smareglia e quelle di Debussy. Smareglia non poteva guardare al mare con occhio impressionista, troppo forte essendo in lui l'interesse per i moti della vita sentimentale, e sia pure filtrata attraverso un'immersione panica nella natura. Perciò, per avere una misura dell'espressione pittorica smaregliana bisognerà piuttosto pensare alle «Ebridi» di Mendelssohn e alle Ondine del «Crepuscolo degli dei»: e si vedrà che la reazione di fronte a quei modelli è stata per Smareglia feconda di risultati personali.

Un preludio di una certa ampiezza definisce l'ambiente del secondo atto. Su un lunghissimo pedale si imposta un movimento morbido, continuo degli

archi: arpeggi e tremoli in pianissimo creano un'atmosfera percorsa da luminescenze continue. È «il vago tremolar della marina» da cui s'innalza un tema
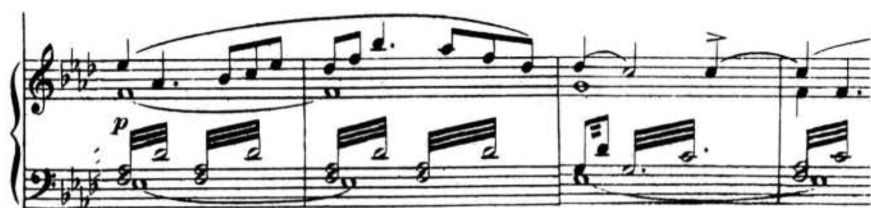


dolcissimo che solo nella curva melodica trova il suo significato: l'accordo di La maggiore sostiene la parabola discendente che, delimitata da due intervalli di quinta, nelle battute centrali porta un fremito di brezza attraverso l'ansiosità ritmica sfuggente alle accentuazioni dei tempi forti. Più rabescato ancora nella linea un secondo tema lievissimo impostato su un accordo di dominante che nella sua persistenza annuncia un senso di sospensione cui la leggerezza del ritmo conferisce un che di spumeggiante. Temi bellissimi, fra i più smaregliani che si possano immaginare, per quel loro senso della linea che via via si materia e si esalta di se stessa. In questa atmosfera di sogno si inserisce la dolce ninna nanna di Uls a Nersa. È un episodio trepido e sognante, intimamente soffuso di un tenero erotismo. È una fra le più compiute espressioni smaregliane; la musica ha quel tono lieve e profondo nello stesso tempo che, accogliendo in sé il notturno marino evocato dai timbri dell'orchestra, si colora di magia. Sentiamo qui l'arte matura di Smareglia che giunge ad intuizioni fluttuanti fra sentimenti opposti che si muovono nell'intimità del personaggio, illuminanti i moti più segreti di esso. Il successivo arrivo di Init, introdotto da un festoso disegno,
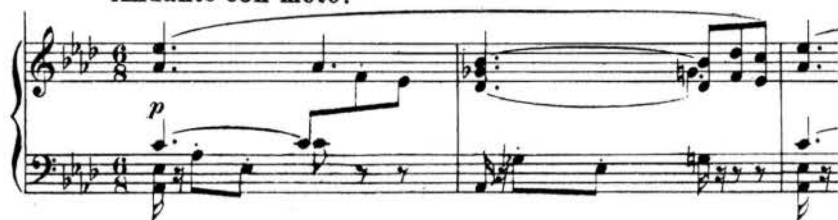


porta una nuova nota appassionata con cui si inizia la seconda parte dell'atto: alla romanza «Notte balsamica», già esposta nell'ouverture, risponde il canto di Nersa che la aveva presentata nel primo atto. La danza delle ondine conclude l'esteso duetto d'amore fra il dio e la fanciulla e porta un'ultima nota di letizia che l'improvviso arrivo di Vadar risolve. Il tema dell'amante infelice, tema

energicamente scandito, viene efficacemente contrapposto a quello sereno degli dei. E il tema dell'incantesimo marino rinnova invano una atmosfera di sogno: l'insinuante melodia sarà piegata dalla forza drammatica del tema di Vadar e soltanto alla fine dell'atto il limpido episodio in La maggiore, con cui Nersa saluta la spiaggia, ripropone il ricordo dei paesaggi fiabeschi che l'inizio dell'atto aveva evocato. Così entro una cornice fantastica viene inquadrata quella vicenda fluttuante che il Benco aveva immaginato; ma la concretizzazione musicale raggiunge toni poetici cui il librettista non si era neanche avvicinato. Atto estremamente musicale sia per la sua capacità evocativa di paesaggi e sentimenti, sia per la profonda euritmia che ne regola i rapporti interni, costituisce una delle più affascinanti interpretazioni del teatro smaregliano ed è, nell'«Oceana», il solo atto esente da stanchezza, ove si voglia prescindere dalla danza delle ondine trattata con modi un po' invecchiati rispetto al linguaggio di «Oceana» e che infatti dà qui l'impressione di un corpo estraneo. Un colore che diventa quasi sensuale attraverso la ricchezza timbrica dell'orchestra, diffonde su tutta la costruzione un senso fiabesco e irreale.

Il terzo atto prende l'avvio dal ricordo dei motivi sentimentali che hanno determinato lo svolgimento della vicenda: Smareglia ha riproposto molti episodi musicali già comparsi negli atti precedenti, organizzandoli con poderoso sforzo costruttivo, entro un flusso dinamico sempre sostenuto. La canzone di Nersa del primo atto, quella di Init e il duetto d'amore del secondo, il tema di Vadar, quello di Hareb, il motivo delle sirene, si rincorrono e si sovrappongono aumentando via via la palpitazione interna del discorso. La distensione avviene, dopo l'arrivo di Uls, col melodiosissimo quintetto in cui la commedia trova la sua soluzione. Precede questa pagina d'assieme il commovente canto di Nersa



che sarà poi ripreso nel corso del concertato. La linea melodica tesa verso l'arsi del Si bemolle ricava, sia dall'iniziale intervallo di quinta sia dell'appoggio sul secondo movimento della battuta, una sicurezza di fondo che rende possibile l'affrettante caduta ritmica degli ottavi. L'estensione dell'arco melodico disperde il senso di fissità che viene dall'armonia statica e dà un tono intimamente accorato a questa bellissima frase. Subito dopo il dio marino propone il tema del quintetto:



È una frase serena e espansiva che sorge dal continuo rinnovarsi dell'inciso iniziale. La gentile curva lineare e la semplicità dell'armonia introducono un senso di gioia tranquilla, di amore pacificato: e da questo spirito è dominato il brano anche se la ripresa del tema di Nersa e il pungente intervento del tema di Hareb vi portano inflessioni particolari. Ammirevole in questa pagina è il rilievo drammatico che la situazione ha assunto: la tradizionale forma del «concertato» è qui rivissuta come organizzazione di motivi opposti che, confluendo in una medesima atmosfera si conciliano e sintetizzano il significato della commedia. Né questa sintesi sarebbe possibile se ogni personaggio, pur partecipando di un generale ritmo espressivo, dalla musica non ottenesse il rilievo in cui la personalità trova la sua definizione. In questa bellissima pagina si può riconoscere il culmine poetico dell'atto e una delle più belle intuizioni smaregliane.

La soluzione della commedia porta una nota di felicità in cui si annulla sia l'ombra di compassione che la pazzia di Vadar provoca in Nersa, sia il generale senso dell'impotenza umana di fronte agli dei capricciosi. Un'esaltazione panica si comunica a tutti i personaggi e cresce d'intensità fino a sfociare nel baccanale: in esso scorrono i temi dell'allegro dell'ouverture, con il loro scatto di continuo rinnovato; la presenza dello spunto ritmico della quartina lega il discorso con un senso di pulsazione ininterrotta che porta una vivacità estrema nello svolgimento incalzante della progressione armonica. Finalmente dal movimento sfrenato si isola il tema dell'amore fra il dio e la fanciulla:
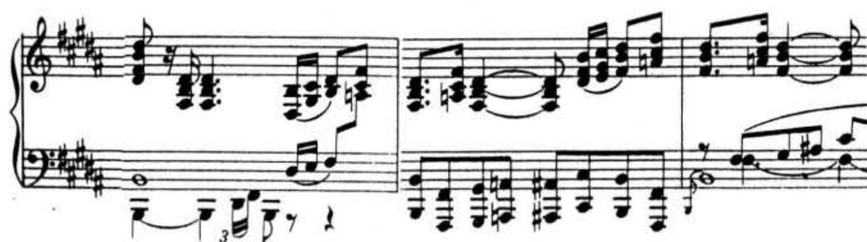
Nersa
so - gno: io t'a - mo, bar - ba-ro e gen - til!
Traum - bild, so wei - le, wie mein Loos auch fällt!
dimin.
p

Dopo esser stato presentato nell'ouverture esso non era più comparso nella sua estensione; tuttavia si avvertiva una sua presenza nell'aria dal momento che lo spunto iniziale circolava nelle varie scene musicali spesso nascondendosi entro un tessuto sinfonico svolgentesi in episodi ad esso lontani. «Il Maestro ha tenuto in serbo per il finale questa melodia ondeggiante, larghissima, che occupa due pagine delle spartito per pianoforte. È una delle più belle frasi del teatro romantico italiano. Il sogno, l'immenso desiderio per cui l'anima di Nersa ha gioito e sofferto acquistano ora la piena vibrazione in quel canto limpido, immediato come un grido di felicità».[84]

Se l'«Oceana» costituisce una forza di evasione verso orizzonti fantastici, e comporta anche musicalmente la presenza di un tono poetico irripetibile per il Maestro, l'«Abisso» riassume l'esperienza artistica delle due ultime opere precedenti e presenta per tal modo un carattere testamentario. Un discorso musicale sempre impegnato accompagna la vicenda benchiana dalla quale Smareglia ha ricavato risonanze molto dense, dilatate in una prospettiva vastissima. «Abisso» può essere considerata l'opera più wagneriana del Maestro nel senso che mai nelle altre composizioni smaregliane il discorso sinfonico è stato così escavato, l'armonia così complessa, il ricorso tematico così circolante, così obbediente con le sue varie metamorfosi alla poetica del dramma musicale; ma al di là di questi elementi «Abisso» è invece una opera che, molto più di «Oceana», si inserisce nella tradizione italiana sia per la fondamentale funzione drammatica della vocalità, sia perché il tono epico, che risulta anche dalla interpretazione dei moti individuali, conferisce al dramma un rilievo che nelle precedenti opere andava disperso a favore della effusione lirica. Lirismo sentimentale di «Oceana» e fatalismo tragico di «Falena» sono confluiti nell'ultimo episodio di questa trilogia. E con ciò non intendiamo soltanto una presenza contemporanea dei due filoni dell'espressione smaregliana; il lirismo è diventato in «Abisso» esso stesso tragico in quanto espressione di un istinto irrefrenabile del personaggio che entra per un verso in conflitto con gli antagonisti del dramma, per un altro verso con la propria intima angoscia. Pertanto l'opera rappresenta nell'arco della produzione smaregliana il massimo allargamento dell'orizzonte sentimentale. La ricchezza dei mezzi espressivi è stata messa al servizio di una concezione che, per la grandezza dei sentimenti che vi compaiono, diventa quasi epopea. Ma entro l'impostazione monumentale sono gli episodi introspettivi quelli che suscitano nel musicista le immagini più poetiche, le reazioni esteticamente più compiute. Ancora una volta la natura musicale del Maestro si è espressa con maggior verità quando si trattava di isolare il personaggio dall'ambiente, umano e naturale, circostante e di ricavare dalla sua intimità i toni più accesi. Perciò tante parti dell'«Abisso», in cui agiscono scontri di passioni, non convincono poeticamente: l'invenzione è qui sostenuta dall'abilità costruttiva, e non da un spontaneo moto della fantasia. A Smare-
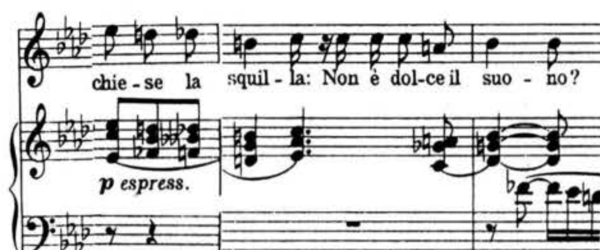
[84] *Ibidem*, p. 44.

glia conviene la risoluzione della passionalità chiusa entro un mondo ermetico entro il quale il flusso emotivo può svolgersi senza ostacoli. L'astrazione entro il proprio impeto emotivo cui già tendevano Andor e Cornill, si compie nella dolorosa «canzone della face» e nella pazzia di Gisca. Si spiega così la grande differenza di tono poetico che corre fra i primi due atti e il terzo: la fantasia del Maestro si accende principalmente quando egli può contemplare il personaggio nello scatto impulsivo, nella liberazione dell'inconscio. Il conflitto sentimentale che da Benco è stato inteso come urto di stati inconsci, comporta una rigidità interna dell'individuo che, teso a sopraffare l'avversario, non può liberare completamente il proprio impulso. I primi due atti sono appunto impostati su conflitti di questo genere: Hanno, il feroce soldato, e le sorelle Mariela e Gisca agiscono l'uno sull'altro determinando una sorta di circolarità sentimentale cui non possono sfuggire: e soltanto la forza sopraffattrice di Hanno raggiunge una sua individuazione: il tema con cui il tedesco invasore è definito ha già in sé una carica barbarica di granitica pesantezza: lo schianto degli accordi di nona minore e l'insistenza delle figure ritmiche suggeriscono già un senso di tracotanza.



Ma soprattutto la potenza di Hanno è denunciata dall'azione che il tema svolge nel momento in cui si presenta: la fredda luminosità del paesaggio alpino è improvvisamente arrossata dal sinistro squillare di quelle pentadi e l'atmosfera, fino a quel punto chiara se non proprio limpida, è attraversata da bagliori intensissimi. Un'aria surriscaldata circolerà nella torbida passionalità dell'incontro fra il guerriero e le due ragazze. Ma a queste Smareglia non ha conferito significato particolare poiché sentiva di non poterle isolare di fronte a quella forza preponderante: dovevano invece essere assoggettate al dramma. Non interessano molto perciò le parti drammatiche del primo atto: colpiscono piuttosto alcuni epidosi di modulato lirismo. Già le prime pagine in cui è ricreata l'atmosfera trasparente del paesaggio alpino, mostrano un'efficacia espressiva così originale da costituire una delle più suggestive note dei panorami musicali smaregliani: sui tremoli degli archi si eleva il canto dell'oboe; il tempo lento e l'apertura degli intervalli puri di quarta e quinta conferiscono a questo tema un senso di lontananza, una freschezza primigenia. Appare manifesto in questa pagina, come pure nel preludio del terzo atto in cui vien cantata la festosità del-
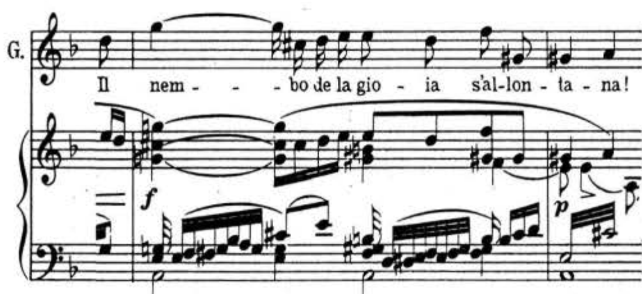
la campagna lombarda, l'interesse vivissimo che Smareglia aveva sempre mostrato per il paesaggio e che già nel terzo atto della «Falena» e nel secondo di «Oceana» aveva risolto, dando alla natura un'interpretazione filtrata attraverso il significato poetico dell'opera. Ed ancora un altro bellissimo spunto paesistico, in cui l'uso della scala esafonica sembra avvicinarsi ai modi dell'impressionismo debussiano, è presente nella delicata scena del primo atto dove le pecore cacciate dall'ovile si disperdono nella notte. In questo breve episodio è racchiusa una felice intuizione smaregliana che, con una musica lieve e come corsa da un brivido, fa dell'atmosfera del paesaggio e dell'anima dei personaggi una sola cosa. E sempre nel primo atto un'altra bellissima pagina lirica è data dalla desolata canzone di Gisca «Chiese la squilla»,
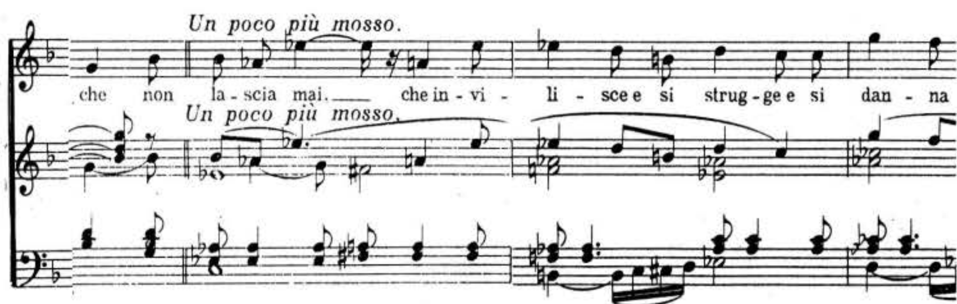


canzone che poi la fanciulla, divenuta pazza, riprenderà nel terzo atto, come per un irresistibile richiamo alla sua originaria tristezza; è questo uno spunto melodiosissimo che nei cromatismi procedenti per moto contrario argina la capacità emotiva entro una palpitante contenutezza. Ed anche la pausata struttura lineare evoca significati di triste fantasticheria. Ma, eccettuati questi brevi episodi non ci sembra che il primo atto di «Abisso» offra altri spunti di poesia. La costruzione è sempre possentemente sostenuta e il linguaggio sembra nobile: la fluidità del discorso, la ricchezza degli sviluppi, la bellezza dell'orchestrazione testimoniano in Smareglia un compositore egregio; ma, ripetiamo, non sorge da quest'atto la commozione intensa che veniva dalle pagine più significative di «Falena» e di «Oceana».

Maggior stanchezza di fantasia musicale è denunciata dal secondo atto dell'opera nonostante la grandiosità dello sviluppo e l'improvvisa elevazione di tono data dal violento episodio musicale della face. Per il resto la musica raramente si riscalda di un palpito vivificante: gli episodi si susseguono pesantemente e non corrispondono né alla natura liricizzante di Smareglia, né a quella dinamica drammatica che il Benco aveva calata nel testo. Affiora quindi in quest'atto la cultura del musicista: riferimenti a Wagner si fanno molte volte puntuali come nella scena del Frate su cui scende l'ombra di Wothan. E in generale il continuato cromatismo, la tendenza di protrarre al massimo la risoluzione tonale, quasi a ricreare la «melodia infinita» e la stessa trattazione del

canto declamato, mostrano l'attento studio di Smareglia sulle partiture del Wagner della «Tetralogia»; fa eccezione in tal senso la tumultuosa «canzone della face» in cui Gisca, ormai tradita da Hanno, dà libero sfogo alla propria passione. Trova qui conferma quanto dicevamo più sopra circa la necessità del musicista di considerare isolato drammaticamente il personaggio, sì da ricavarne le inflessioni sentimentali più profonde. Solo quando Hanno le è tolto dalla sorella, Gisca può enucleare quella passione istintiva, può seguire l'impulso e anzi prenderne coscienza. La musica interpreta questa passionalità seguendola puntualmente nel suo sviluppo. Il lamento iniziale



è espresso attraverso una linea spezzata che dal vortice dell'armonia, dai bruschi salti d'intervallo, dal ritmo variato, ritrae efficacemente quella condizione emotiva che la vecchia estetica indicava come il disordine della passione. Scatti ascendenti e ricadute violente esprimono gli sbalzi del diagramma emotivo. La coscienza sembra riaffiorare per un momento e il ricordo dei monti natii introduce una pausa nell'angoscia di Gisca (bellissimo l'effetto del tema alpestre introdotto in una pagina così tesa). Ma subito dopo l'impeto riacquista il suo vigore e si espande in un secondo episodio;



la linea si tende in una volontà ascensionale che dà al canto una pregnanza espressiva fortissima: la passione esalta se stessa e dalle sue evoluzioni ricava

nuovo vigore. La continuità del canto si inserisce in un tessuto armonico denso, ma mantiene libera la sua ondulazione: sulla scia della tradizione italiana Smareglia ha risolto il significato patetico del brano dando alla voce la piena individualità e condensando in essa la drammaticità lineare.

Ma se i primi due atti sembrano alle volte procedere quasi per inerzia, il terzo è un capolavoro di unità poetica. L'isolamento dei personaggi nel loro mondo esclusivo permette al musicista quell'introspezione che negli atti precedenti solo a tratti era riuscita. Ma l'orizzonte non viene limitato dal riferimento al microcosmo individuale, in quanto attorno a esso è creata un'atmosfera di coralità che, pur essendo in contrasto con l'uomo, investe della sua ampiezza anche l'impulso e lo esalta in una dimensione larghissima. Tutti i personaggi acquistano attraverso la musica un'individuazione fortissima. Mariela, Hanno e Gisca sono personalità compiute e profonde, quasi simboli di stati d'animo universali. Mariela è subito caratterizzata da un canto fluido e spontaneo che si immerge nel tema della pianura lombarda: la freschezza della natura si riversa sul personaggio che, dalla comunione con le cose, ricava una naturalezza di atteggiamenti attraverso la quale supera anche la morbosità originaria del suo entusiasmo erotico. Il lungo canto di Mariela introduce il senso della luminosità: tanto più bello ed efficace il contrasto in cui si pone il successivo episodio di Hanno cui il lungo pedale di Do diesis, contro il quale le armonie si infrangono in dissonanze acutissime, conferisce un tono torvo e ossessivo. Quindi, con subito trapasso, il duetto fra Hanno e Mariela porta a un intimo episodio di diffuso lirismo, in cui la passione erotica ancor presente in certe inflessioni della linea melodica e in certi ricercati trapassi armonici, ha perso l'aggressività degli atti precedenti e sembra pacificata dalla sua stessa espansione. Sicché ne viene all'atto una scena centrale, equilibrata nel suo abbandono al canto, fra l'esordio festoso e i più vasti episodi scossi dall'accento epico. L'improvviso scampanio che annuncia la vittoria lombarda a Legnano, tronca il caldo e doloroso duetto d'amore. Una vasta pagina sinfonico-corale illumina la scena; la festosità ritmica, la brillantezza armonica, sormontata di quando in quando dal canto del sirventese, esaltano la stessa Mariela che al suono delle campane unisce la sua voce. Si arriva così al culmine dell'opera: attirata dallo scampanio esce sugli spalti Gisca, immersa nella follia, e canta un «arioso» dallo scolpito accento, cui bastano pochi accordi orchestrali per sostegno. Si affaccia qui uno Smareglia nuovo, sobrio ed incisivo, che convoglia l'interesse musicale unicamente sul canto: quasi una risurrezione della secentesca monodia accompagnata in un clima artistico moderno. E quando canta l'aria del primo atto, il ricordo di Gisca recede verso remote lontananze dove essa, si sente ancor più libera e più se stessa. Stupendo effetto drammatico codesto, ma soprattutto poetica interpretazione musicale di quanto avviene nell'oscurità della coscienza.

Con un atto così ricco di sfumature interne, fra episodi vastamente architettati, e coerente con la sua impostazione sentimentale, unitario nel linguaggio, conseguente nello svolgimento drammatico, si conclude l'attività creativa

di Antonio Smareglia. Dopo il 1914, anno in cui Tullio Serafin presentò «Abisso» alla Scala, il musicista non compose più opere. Soltanto qualche breve pagina corale di carattere sacro ci rimane degli anni finali. Di questo ultimo periodo è la revisione di tutte le sue opere, da lui intrapresa con indefessa cura. Il Maestro amplificò il finale di «Abisso», introdusse la preghiera di Marussa nelle «Nozze istriane», rifinì l'orchestrazione delle sei partiture che egli riconobbe come sue. Da queste sperò sempre di ottenere il riconoscimento che la purezza del suo ideale artistico e la nobiltà della sua espressione meritavano: e conservò intatta questa fiducia fino alla morte che lo colse, settantacinquenne, il 15 aprile 1929.

CONCLUSIONE

La posizione di Smareglia nel suo tempo è quella di un solitario vissuto fuori delle correnti predominanti. Sarebbe una considerazione superficiale quanto ingenua voler attribuire la causa di questa solitudine, che si tradusse in una sorta di esilio, all'atteggiamento ostile mantenuto verso il Maestro da qualche editore, da qualche detentore del monopolio del teatro italiano. Le ragioni sono più profonde e trovano conferma nella stessa opera d'arte la quale fu inattuale e quindi estranea alla coscienza del suo tempo. Poiché generalmente chi scrive per il teatro, sia egli drammaturgo o musicista o le due cose insieme, intende interpretare quei motivi patenti o latenti che in ogni periodo della storia urgono alla coscienza dei contemporanei. Ora, fra le varie forme artistiche, il teatro musicale, come del resto ha già ampiamente osservato il Torrefranca, è stato sempre, per il suo stesso carattere composito, l'ultimo a prendere coscienza di quei nuovi valori. Il teatro wagneriano ha rappresentato in tal senso l'espressione conclusiva dell'intero ciclo romantico tedesco, come alle soglie del Seicento il teatro monteverdiano raccoglieva il movimento umanistico per darne in seno alla musica una definizione artistica di carattere universale. La musica dunque si dimostra, checché ne pensino certi studiosi, in ritardo rispetto alle altre arti. Nietzsche definì giustamente la musica «der Spätling» fra le arti sorelle, cioè un'arte in ritardo.

Antonio Smareglia, il cui ideale romantico è strenuamente mantenuto di fronte al teatro veristico dapprima e poi a quello realistico e impressionistico, continua a esprimersi secondo presupposti del sentimento di un'età precedente quando il grande teatro musicale europeo è ormai interessato a nuove forme di vita.

Di contro all'atteggiamento conservativo di Smareglia parla peraltro in suo favore la sintesi personale alla quale egli è pervenuto in forza d'un sentimento poetico che riuscì a portare un accento proprio di un momento storico impegnato in nuovi interessi.

Siamo convinti che nella prospettiva del tempo quell'accento abbia acquistato ora una sua risonanza particolare e non possa essere più riassorbito dal

concerto sorto dalle grandi voci dell'800, che infatti riuscirono a sopraffare temporaneamente quella del nostro.

In questa voce complessa di Smareglia entrano anche elementi giuliani o meglio attinenti sia alla psicologia sia a modi linguistici e soprattutto elementi di cultura familiari al clima spirituale delle terre che si affacciano all'Alto Adriatico. Se, come è stato detto dai maggiori critici, lo scavo psicologico è il segno più caratteristico della narrativa triestina e giuliana, l'azione di codesto scavo è ben sensibile anche nell'assiduo commento orchestrale a cui la complessa natura smaregliana ricorre per definirsi compiutamente.

L'Italia ha apprezzato Saba quando questi era ormai vecchio, Svevo ormai in morte. Un riconoscimento postumo non potrà mancare anche a Smareglia. Il suo teatro, una volta rotti gli argini del silenzio, dovrà a nostro avviso trovare un consenso duraturo, fuori dalla regione dove ancora si ricordano con commozione rappresentazioni di opere smaregliane, che un secolo addietro illuminarono fugacemente l'orizzonte lirico europeo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Hanslick, E., «Der Vasall von Szigeth», *Aus dem Tagebuch eines Musikers*, Berlino, 1892.

Kalbeck, M., «Der Vasall von Szigeth», *Opern-Abende*, Berlino, 1892.

Hanslick, E., «Cornelius Schut», *Fünf Jahre Musik*, Berlino, 1896.

Valletta, I., «La Falena», *Nuova Antologia*, Roma, 1897.

Kalbeck, M., «Cornelius Schut», *Opern - Abende*, Berlino, 1898.

Benco, S., «Le origini della Falena», *L'Indipendente*, Trieste, 1899.

Torchi, L., «Oceana», *Rivista Musicale Italiana*, Torino, vol. X, (1903), p. 309-366.

Specht, R., *Oceana - Ouverture* (Guida musicale), Trieste, Stern e Steiner (s. d.).

Specht, R., *Oceana - Suite* (Guida musicale), Vienna, Stern e Steiner (s. d.).

Dietz, M., «Istrianische Hochzeit», *Neue Musikzeitung*, Vienna, 1908.

Wallaschek, R., «Istrianische Hochzeit», *Die Zeit*, Vienna, 1908.

Korngold, J., «Istrianische Hochzeit», *Die romantische Oper der Gegenwart*, Vienna, 1908.

Tomicich, H., *Führer durch die «Istrianische Hochzeit»*, Trieste (s. d.).

Tomicich, H., *Führer durch die «Falena»*, Berlino, 1914.

Wallaschek, R., «Antonio Smareglia», *Die Zeit*, Vienna, 1917.

Lualdi, A., «Il musicista cieco», *Emporium*, Milano, ottobre 1919.

Zuccoli, G., *Antonio Smareglia*, Trieste, Casa Musicale Giuliana, 1923. II edizione dello scritto: *Ai giovani musicisti d'Italia. Per un ideale di giustizia. Considerazioni intorno ad un solitario, grande maestro*, Trieste, 1912.

Benco, S., «Discorso commemorativo tenuto a Pola nel trigesimo della morte del Maestro», *Il Piccolo*, Trieste, maggio 1929.

Levi, V., «Antonio Smareglia», *Rivista Musicale Italiana*, Torino, XXXVI (1929), n. 3-4, p. 600-615.

Valletta, A., *Antonio Smareglia e la Falena*, Trieste, 1929.

Smareglia, A., *Vita ed arte di Antonio Smareglia*, Lugano, 1932.

Nacamuli, G., *Discorso commemorativo*, Trieste, Casa Musicale Giuliana, 1933.

Smareglia, M., *Antonio Smareglia nella storia del teatro melodrammatico italiano dell'Ottocento attraverso critiche e scritti*, Pola, 1934.

Rubino, A., *Per il decennale della morte di Antonio Smareglia*, con prefazione di Silvio Benco, Pola, 1939.

Rubino, A., «Antonio Smareglia e il rinnovamento dell'opera italiana», *La Porta Orientale*, IX (1939), p. 411-430.

Levi, V., *Oceana - Piccola guida attraverso l'opera*, Trieste, Casa Musicale Giuliana, 1949.

Bidussi, B., «Antonio Smareglia e la critica», *Pagine Istriane*, Numero Speciale, Trieste, 1950, n. 4, p. 315-318.

Tomicich, H., *Der Grosse Einsame*, Berlino, 1954.

Levi, V., *Nozze Istriane nel Centenario della nascita di Antonio Smareglia (1854-1954)*, Trieste, 1954.

Levi, V., «Ricordo di un grande istriano, Antonio Smareglia», *Trieste - Rivista politica della Regione*, I (1954), n. 4, p. 18-19.

Tabouret, A., «Musica e musicisti in Istria: Antonio Smareglia», *Pagine Istriane*, Trieste, 1961, n. 4, p. 365-373.

Gori, G., *Ricordo di Antonio Smareglia*, Roma, Musica Università, 1964.

Viozzi, G., «Civica onoranza a Antonio Smareglia», *Umana*, Trieste, 1964.

Radole, G., «Vittima delle polemiche l'arte di A. Smareglia», *Trieste - Rivista politica della Regione*, XII (1965), n. 70, p. 17-18.

Lualdi, A., «Antonio Smareglia e la Scapigliatura», *Opera*, Milano, 1966.

Levi, V., *La vita musicale a Trieste: cronache di un cinquantennio: 1918-1968*, Milano, 1968.

Benco, S., *Ricordi di Antonio Smareglia*, Duino (Trieste), 1968.

Gruber Benco, A., «Antonio Smareglia, bersaglio dell'anticultura triestina», *Umana*, Trieste, 1970, n. 7-9.

Gori, G.; Gallo, I., *Scritti musicali di Silvio Benco*, Milano, 1974.

Levi, V., *La Falena (Guida all'opera)*, Trieste, 1974.

Da Rolt, E.L., «Tormento di Smareglia», *La Scala*, Milano, 1974.

La Falena, Programma della stagione lirica del Teatro Comunale «G. Verdi» di Trieste, Trieste, 1974-1975.

Gualerzi, G.; Marinelli Roscioni, C., *Il teatro di Smareglia in Italia* (Programma del Teatro Comunale «G. Verdi» di Trieste), Trieste, 1974-75.

Barison, C., *Trieste città musicalissima*, Trieste, 1976.

Juranić, Z., «Antonio Smareglia, compositore istriano», *La Battana*, Fiume, n. 40 (1976), p. 39-49.

Juranić, Z., «O životu i djelu Antonija Smareglie», *Artis Musices*, Hrvatski Muzički Zbornik, VIII (1977), Zagabria.

Zlatić, Sl., *Antonio Smareglia. Istra*, Pola, 1977.

Tedeschi, R., *Addio fiorito asil*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Abisso. Programma della stagione lirica del Teatro Comunale «G. Verdi» di Trieste, Trieste, 1978-1979.

Smareglia, A., *Lettere*, a cura di G. Gori e M. Petronio, Trieste, ed. Ateneo, 1986.

Radole, G., «Ricordo di Antonio Smareglia», *Il Banco di lettura*, Trieste, 1989, n. 4.

Radole, G., «Antonio Smareglia: una vita, le sue opere», *Il Territorio*, 27/28 (1990), p. 59-76.

SAŽETAK

Djelo Antonia Smareglie (Pula 1854 - Grado 1929) predstavlja izniman trenutak u evoluciji glazbenog teatra. Sazrijela u prijelaznim godinama iz XIX. u XX. stoljeće, ona prima u svoj jezik tri sastavnice: u prvome redu talijansku opernu tradiciju, ojačanu modernizmom grupe intelektualaca oko milanske *Scapigliature* (boeme); zanimanje za njemačku glazbu, što uključuje sadržaje instrumentalne tradicije i operne wagnerijanske forme; slavensku osnovicu koja djeluje na maestrov melodizam i harmoničnu osjetljivost dajući mu svojstven izražajni ton.

Smareglianski katalog sadrži samo devet djela, od kojih se prva tri — *Preziosa* (1879), *Bianca da Cervia* (1882), *Re Nala* (1877) — s oskudnom originalnošću uklapaju u uvriježene manire talijanske opere. Toga je bio svjestan i sâm autor koji je, zbog nepovoljnog prihvaćanja, uništio *Re Nalu*, a ostala dva djela odbacio, jer se u njima nije mogao prepoznati. Zadržao je samo poneku poticajnu notu koja bi mu mogla funkcionalno poslužiti u idućim djelima.

Između 1889. i 1895. skladana su djela koja obilježavaju drugi smareglianski period: u njima se jasno uočava ovisnost o wagnerianskom prednibelunškom modelu. *Il vasallo di Szigeth* i *Cornill Schut* su, unatoč stanovitim ograničenjima i nedosljednostima u odnosu na njihove operne tekstove, vrlo postojana djela, ne samo zbog bogatstva harmonijskih struktura već i zbog unesene široke instrumentalnosti koja određuje psihološku atmosferu radnje. Tu se savršeno odražava romantična priroda smaregliansksog teatra koji karakterizira psihološko nijansiranje likova. Treće djelo toga središnjeg razdoblja, *Istarska svadba*, skuplja likove karakteristične za skaladatelja. Uz uspjeli tekst koji sugerira otvorenija odstupanja u ovladanom verističkom stilu, Smareglia ostvaruje profinjenu partituru, bogatu melodijskim osmišljavanjima potpomognutu instrumentalnim spletom izrazitoga klasičnog porijekla. Pravljenje skica pažljivo je izbjegnuto, a sagledavanje osjećaja s unutrašnjeg aspekta vodi k sretnoj plemenitosti izražavanja. Već se u ova tri djela jasno vide likovi iz kojih se materijalizira smareglianski jezik. U odnosu na tekst, skladatelj uvijek odabire prednosti glazbenih razloga. Njegov način pravljenja teatra građen je od jačeg psihologizma, a radnje se potvrđuju u osjećajnoj atmosferi koja je određena melodijskim i harmonijskim sadržajem. S odabranog tehničkog stajališta autor se koristi vještinom uporabe zvučnog materijala da bi se pomoću njega razlikovao od svojih suvremenika. Valja naglasiti da uporaba određenih intervala, ponavljanje točno određenih ritmova, te jasni instinkt u prilaženju orkestru, prikazuju radnju u slavenskom etničkom fondu, koji je autor unio iz svojega hrvatskog rodnog jezika.

Od 1897. do 1914, unatoč velikim poteškoćama prouzročenim sljepilom, Smareglia je komponirao tri djela po libretima Silvia Benca: *La Falena* (1897), *Oceana* (1903) i *Abisso* (1914). U njima kritičko pristajanje na wagnerijansko preustrojstvo djeluje uspo-

redno s koherentnošću u romantičnom postavljanju i s psihologijskim izborom u tri prethodne drame. Sadržaj se proširuje, kao i sposobnost zadiranja u nesvijesno osjećajno, na što aludiraju benchijanski tekstovi. Ova djela, različita po radnji, ambijentu i osjećajnoj atmosferi, povezana su međusobno jedinstvom jezika. Ona predstavljaju kulminacijsku točku u smareglianskome teatru. Stjecanje osporavanaih elemenata i bitna neaktualnost mogu objasniti zlu sreću koja je dosad pratila djela Antonia Smareglia. No, ne smiju potvrđivati dosadašnji zaborav njegovih umjetničkih sadržaja.

POVZETEK

Delo Antonija Smareglie (Pulj, 1854 - Gradež, 1929) ima izreden pomen znotraj glasbenega gledališča in njegovega razvoja. Svoj vrh in zrelost je njegovo delo doseglo na prelomu devetnajstega stoletja; v njegovi izpovedni govorici pa je mogoče razkriti tri elementa: najprej italijansko operno tradicijo, ki jo je še okrepil modernizem intelektualcev, ki so se zbirali okoli milanske Scapigliature. Dalje zanimanje za nemško glasbeno dejavnost, iz katere je Smareglia črpal vsebino instrumentalne tradicije kot tudi obliko Wagnerjevih oper. Končno ne gre spregledati še slovanskega substrata, ki deluje na melodičnost in harmonično tonsko sensibilnost našega mojstra, kar mu je vtisnilo nezamenljiv izrazni ton.

Smaregliov katalog obsega samo devet oper. Od teh prinašajo prve tri *Preziosa* (1879), *Bianca da Cervia* (1882), *Re Nala* (1877) — le malo originalnega v italijansko operno tradicijo. Tudi sam skladatelj se je dobro zavedal meja teh mladostnih del, saj je takoj uničil opero *Re Nala* (bila je negativno sprejeta), zavrnil pa je tudi ostali dve, v katerih se namreč ni mogel prav spoznati. Ohranil je torej le kak motiv, ki je postal funkcionalen v kasnejših delih.

V letih 1889-1895 je Smareglia napisal opere, ki predstavljajo drugo fazo njegovega delovanja. V njih je mogoče spoznati avtorjevo odvisnost od Wagnerjevega prednibelunškega stila. Dve operi *Il Vassallo di Szigeth* in *Cornill Schut* sta kljub nedoslednostim in mejam, ki ju je zaslediti v obeh libretih, dovolj celoviti tako po bogastvu harmoničnih struktur kot po široki instrumentalnosti, ki določa psihološko klimo akcije. V celoti se tu kaže romantična narava Smaregliovega opernega gledališča, ki ga označuje psihološka poglobitev njegovih junakov. Tretja opera tega vmesnega obdobja *Nozze istriane* pa vsebuje tipične posebnosti našega skladatelja. Gre za učinkovito delo, ki bi lahko pripeljalo do odstopov v smeri verističnega stila, Smareglia pa je uresničil rafinirano, melodično bogato partituro, ki je bila po svojem instrumentalnem tkivu vezana odločno na klasiko. Avtor se je dosledno izognil vsakim površnim zasnovam, medtem ko daje ponotranjenje čustev njegovi izpovedni govorici pridih plemenitosti.

V teh operah se že jasno nakazujejo značilnosti Smaregliovega jezika. Če v odnosu do teksta postavlja na prvo mesto vedno muzikalno govorico — tako da je bistvo njegovega gledališča v intenzivnejšem psihološkem dojemanju, medtem ko se dejanja utemeljujejo v sentimentalni atmosferi, ki jo pogojujeta harmonični in melodični jezik — kaže Smareglia tako veščino v rabi glasbenega materiala, da se loči od svojih sodobnikov. Treba je tudi poudariti, da raba nekaterih odmorov, uporaba dobro določenih ritmov, kot tudi določeni zvočni instinkt v obravnavi orkestra, kažejo na slovansko etnično poreklo, saj je bila njegova mati po rodu Hrvatica.

V letih med 1897-1914 je Smareglia, kljub težavam, ki mu jih je povzročila slepota, skomponiral še tri opere; librete zanje pa mu je napisal Silvio Benco: *La Falena* (1897);

Oceana (1903); *Abisso* (1914). Kritična pritrditev Wagnerjevi reformi deluje v njih paralelno z dosledno romantično oblikovanostjo in psihološkim zasukom, ki ju je zaslediti v prejšnjih treh delih. Iz tega izhaja širše razpredena govorica in avtorjeva zmožnost prodirati vse globlje v čustveno podzavest, ki jo odlični Bencovi teksti nakazujejo. Te opere, ki se razlikujejo po zgodbi, ambientu in sentimentalni atmosferi, so med sabo povezane po jezikovni enotnosti in predstavljajo tako vrh Smaregliovega opernega gledališča. Raba nasprotujočih si elementov in bistvena neaktualnost lahko v nekem smislu razložita neuspeh, ki je do sedaj spremljal delo Antonia Smareglie, vse to pa ne more opravičiti pozabe, ki je doletela njegove umetniške stvaritve do današnjih dni.